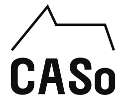


ESCUCHANDO ARCHIVOS MUSICALES

Esto no es una historia del Centro de Música Experimental (UNC)

Agustín Domínguez Pesce
Universidad Nacional de Córdoba – CONICET





Escuchando archivos musicales.
Esto no es una historia del Centro de Música Experimental (UNC)
Agustín Domínguez Pesce

Primera edición.. Buenos Aires: Centro de Arte Sonoro, 2021.
41 páginas, 148 mm x 210 mm

Gráfica/grafía. Publicaciones que acompañan la exhibición *Emergencia y Nostalgia. Gráficas y grafías en la experimentación sonora* (febrero a junio 2021), Centro de Arte Sonoro del Ministerio de Cultura de la Nación.

Diseño gráfico y maquetación: Emmanuel Orezzo

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723.
ISBN: 978-987-4012-78-4

https://centrodeartesonoro.cultura.gob.ar/
centrodeartesonoro@cultura.gob.ar

Dominguez Pesce , Agustín
Escuchando archivos musicales : esto no es una historia del Centro de Música Experimental-UNC / Agustín Dominguez Pesce . - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ministerio de Cultura de la Nación, 2021.
Libro digital, PDF - (Gráfica - Grafía)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-4012-78-4

1. Historia de la Música. I. Título.
CDD 780.9



ESCUCHANDO ARCHIVOS MUSICALES

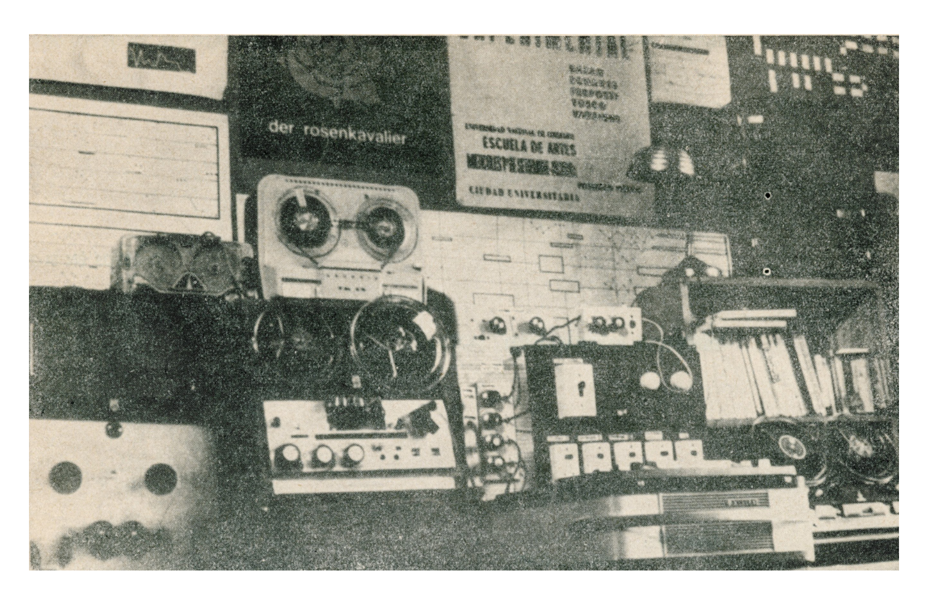
Esto no es una historia del Centro de Música Experimental (UNC)

Agustín Domínguez Pesce
Universidad Nacional de Córdoba – CONICET

Si nos situamos en los sesenta del siglo pasado y nos disponemos a pensar las expresiones de música de concierto avanzada que tuvieron lugar en nuestro país, es probable que aparezca en nuestra memoria la experiencia del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (1962–1970) del Instituto Di Tella en Buenos Aires. Sin embargo, son poco conocidas las experiencias contemporáneas que sucedían al interior del país que, aunque vinculadas en cierto sentido con el CLAEM, se desarrollaron de manera autónoma. Propongo entonces ampliar el panorama a partir de una breve genealogía del Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (1965–ca.1970). La intención de este trabajo es presentar algunos de los aspectos principales de la práctica musical y el pensamiento de les integrantes del Centro así como aproximar algunas observaciones técnicas sobre sus producciones. Este escrito se enmarca en la exhibición temporaria *Emergencia y nostalgia. Gráficas y grafías en la experimentación sonora* (Centro de Arte Sonoro, Ministerio de Cultura de la Nación), por lo que pondré el foco en aquellos aspectos liminares o de borde de la música con otras artes.[1]

La música contemporánea argentina es más pluralista y diferenciada desde los años sesenta. El CLAEM "intervino en un campo ordenado alrededor de una contraposición entre el universalismo cosmopolita de Juan Carlos Paz y el cosmopolitismo nacionalista de Alberto Ginastera." (Fessel, 2011, p. 36). Estas coordenadas no eran ajenas a quienes gestaron el Centro de Música Experimental (CME). En él se nuclearon un grupo de compositores e intérpretes que compartían un horizonte en común: la búsqueda de nuevas posibilidades sonoras, nuevas técnicas compositivas para hacer música, nuevas músicas. Este espacio fue el correlato institucional de un proyecto artístico de mayor orden, "contribuir a formar una nueva conciencia musical en la comunidad en la que el Centro pueda desarrollar

1. En este texto utilizaré lenguaje inclusivo para visibilizar la pluralidad de géneros entre les integrantes del Centro de Música Experimental y, en particular, la presencia y el rol de las mujeres. Para ello, me valdré de estrategias de lenguaje no binario directo e indirecto, teniendo en cuenta la economía del lenguaje así como la posibilidad de adaptación del texto digital a los dispositivos de lectura asistida por inteligencia artificial: por un mundo diverso en el que quepamos todes. Algunas revistas e instituciones están actualmente pidiendo (incluso exigiendo) que les autores utilicen una estrategia unificada de lenguaje inclusivo. Esto me resulta contradictorio, considerando que la lengua está en constante movimiento y que el uso singular de cada hablante forma parte del ejercicio ético–político de la tarea de investigación. La solución de escritura propuesta aquí es una solución posible, sin duda no la única y perfectible. Agradezco a las colegas del grupo "Interpelaciones" del Centro de Investigaciones "María Saleme de Burnichon" (Facultad de Filosofía y Humanidades – UNC), y del Instituto de Humanidades (CONICET – UNC) por las discusiones amorosas en torno a este tema. Considero que la investigación es una tarea individual que solo es posible en compañía de una red afectiva.



Laboratorio del Centro de Música Experimental. Fotografía tomada del Catálogo "20° Aniversario de la Escuela de Artes". Noviembre, 1968. Fuente: Biblioteca Facultad de Artes (UNC)

una acción inmediata", como dice su Reglamento (1966). Ese proyecto incluía la creación de un laboratorio electroacústico, la formación de intérpretes en técnicas contemporáneas, la realización de conciertos públicos de música instrumental, electroacústica, mixta y teatro musical con fines de divulgación y, por último, la vinculación con centros similares del país y el extranjero (*Cf.* Archivo de la Facultad de Artes).

La constitución del CME fue resultado de un proceso complejo que tiene sus antecedentes a comienzos de la década en reuniones de un grupo de jóvenes compositores interesades en la música experimental y las nuevas tendencias en el arte. El 16 de julio de 1963, Horacio Vaggione escribe una carta[2] dirigida a Oscar Bazán —compositor cordobés residente en Buenos Aires por la beca del CLAEM— en la que pone de manifiesto los puntos más importantes del proyecto que se concretaría años más tarde. El joven compositor se refería entonces a la instalación de un laboratorio electrónico en Córdoba y la edición de un disco de música electroacústica que él mismo era capaz de financiar; un disco sería "una novedad en el mercado latinoamericano ya que [...] no hay música de este tipo grabada en venta al público".

---

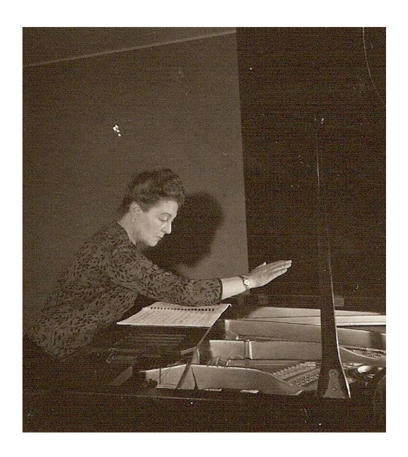
2. Agradezco a Claudio Bazán y Paula Bazán el acceso a este documento, conservado en el archivo privado de Oscar Bazán.

Según testimonian sus colegas de aquel entonces, Vaggione estaba informado sobre las últimas tendencias y debates en la composición musical, incluso desde antes de su primer viaje a Europa en 1964. De hecho, dicho viaje ofrece una perspectiva de los horizontes estéticos que le interesaban: en París, visita el Groupe de Recherches Musicales y conoce a Pierre Schaeffer; en Alemania, asiste al Curso de Verano en Darmstadt; en España, conoce a una generación de compositores (de Pablo, Halffter, Barce, Bernaola, Marco) cuyos trabajos serán objeto de reseña, años más tarde, en un libro corto (*Cf.* Solomos, 2005, p. 404)[3].
La Prof. Ornella Balestreri Devoto desde su rol de Asistente de Dirección por el Departamento de Música abrió las puertas de la Universidad Nacional de Córdoba a este grupo de jóvenes compositores que venían trabajando en torno a nuevas músicas. Según documentos del Archivo de las Escuela de Artes (UNC), el Seminario de Música Experimental (1965) funcionó bajo su dirección y coordinación. Esto nos muestra un momento pedagógico en la genealogía del CME que recuerda la tendencia de "estar al día" en técnicas compositivas contemporáneas presente en el CLAEM.
La formación del Seminario consistía en un curso sobre acústica musical con Dr. Estanislao Doliñski y otro, sobre manipulación de instrumental electrónico con el Ingeniero Guillermo Fuchs. Sin embargo, hubo además numerosas actividades de producción y transferencia que rápidamente desbordaron este primer momento formativo[4]. El Seminario dio como fruto un conjunto de producciones musicales electroacústicas que fueron presentadas en concierto en distintas oportunidades. Algunas de ellas integraron en 1966 el programa de las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental y los discos de larga duración publicados por la Tercera Bienal Americana de Arte.

Gracias al impulso del desarrollismo económico, Córdoba experimentaba desde 1958 un crecimiento exponencial de su industria automotriz, su presencia en la vida de la población fue preponderante. Desde su ideario de empresa moderna, Industrias Kaiser Argentina (IKA) buscaba ser algo más que vanguardia industrial, en este sentido, propuso convertirse en vanguardia social (*Cf.* Rocca, 2009, p. 56–7)[5]. La empresa

---

3. La traducción del inglés me pertenece.
4. Sobre el proceso de institucionalización del CME y las disputas interinstitucionales ver el trabajo de Myriam Kitroser y Marisa Restiffo (2009).
5. El estudio de referencia más importante sobre las Bienales de Córdoba en los sesenta es el de María Cristina Rocca (2009). La autora realiza un detallado análisis del campo del arte explicitando las lógicas específicas de los diferentes actores —les artistas, les empresaries organizadores, las autoridades gubernamentales y el público— y sus disputas por obtener réditos del valor simbólico del arte. Considero que es un libro fundamental para comprender la actualidad del campo del arte de Córdoba.



Ornella Balestreri Devoto, pianista italiana radicada en Argentina desde 1951, fue una figura muy importante en la divulgación del repertorio de música del siglo XX para piano. Como Asistente de Dirección por el Departamento de Música de la Escuela de Artes (UNC) tuvo un papel central en la coordinación de diferentes voluntades e intereses en torno a nuevas músicas cuyo resultado fue la fundación del Centro de Música Experimental. Fuente: Archivo IKA / Archivo Documental Museo Emilio Caraffa.

decidió expandir su inversión económica hacia lo cultural mediante la realización de cinco Salones de pintura de convocatoria nacional —excepto el primero— y tres ediciones de la Bienal Americana de Arte, de convocatoria latinoamericana. Lo mencionado anteriormente, significó un impulso fundamental para el campo artístico. La música experimental —referida principalmente a aquellas experiencias musicales que usaban nuevas tecnologías para la creación de obras— evocaba en la sociedad de la época un imaginario poético modernista que iba en consonancia con la imagen que la empresa automotriz buscaba proyectar en la comunidad local. Esta confluencia de intereses entre el grupo experimental y la empresa automotriz, termina de establecer las condiciones propicias para concretar el proyecto enunciado por Vaggione la citada carta.

El director de la Escuela de Artes, Arquitecto Raúl Bulgheroni, fue el principal impulsor del vínculo entre la empresa y la Universidad. La fundación del Centro de Música Experimental (1966) se produce en un marco complejo de intereses diversos y mutuos beneficios que no escatimó en conflictos. Así es como Bulgheroni nombra como primera coordinadora del CME a Magda Sörenson quien, además de ser esposa del gerente de Relaciones Públicas de IKA, poseía conocimientos humanísticos y de gestión necesarios para desempeñar una organización eficiente frente a los distintos intereses implicados[6]. En este complejo marco de relaciones entre les compositores, la Universidad y la empresa, les integrantes del CME tuvieron en las Jornadas la

6. Sobre las rispideces que trajo para les integrantes del CME el nombramiento de Magda Sörenson se puede ver Rocca, 2009, p. 259

oportunidad de ser parte de un encuentro único en el que se conjugaron poéticas experimentales de todo el continente americano.

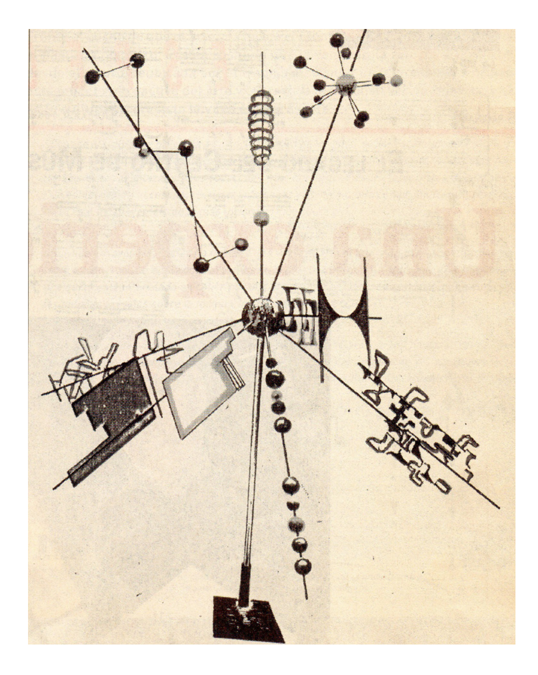


Ferpozzi – Díaz – Tosco – Vaggione – Castillo – Bazán – (Echarte estaba de viaje en Francia)
Les integrantes del CME eran profesores, egresades o personas afines al Departamento de Música (Escuela de Artes, UNC). Entre les intérpretes estaban Ornella Balestreri Devoto y Héctor Rubio. Entre les compositores —las figuras más activas en la práctica cotidiana del Centro—, estaban Horacio Vaggione, Virgilio Tosco, Oscar Bazán, Pedro Echarte, Graciela Castillo y Carlos Ferpozzi. Los técnicos del Laboratorio Electroacústico fueron Sergio Díaz y luego, Horacio Vaggione. Sobre el final de los sesenta e inicios de los setenta participaron Olga Villar de Bazán y Raquel Daniele. Intervinieron en diferentes momentos les profesores Nicolás A. Alesio, Enrique Cipolla, Hilda Dianda y, solo en los inicios del Seminario, César Franchisena. Fotografía: *Catálogo III Bienal Americana de Arte* (1966).





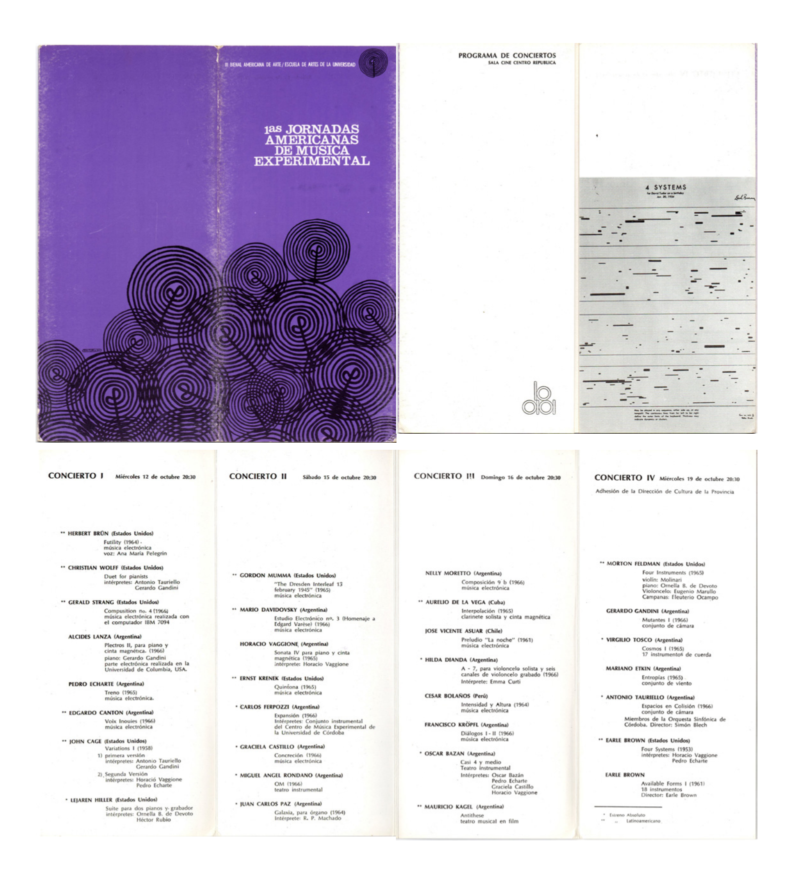
Fotografías tomadas en el Centro de Música Experimental. Se observa adelante, fuera de foco, la partitura tridimensional, de carácter escultórico, correspondiente a la obra Expansión (1966) de Carlos Ferpozzi. Les ejecutantes leen la partitura–escultura y generan impulsos corporales a partir de la interpretación de sus partes, como si hubiera una transducción entre los gestos plásticos y las acciones sonoras. Fuente: Archivo IKA / Archivo Documental Museo Emilio Caraffa.



Dibujo de la partitura–escultura de la obra Expansión (1966) de Carlos Ferpozzi. Fuente: Giordano, S. (29 de agosto de 1999). “El legado del Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes. Una experiencia concreta”, *La voz del interior*, p. 2C.

Jornadas Americanas de Música Experimental

Las Jornadas pretendían realizar un balance del estado de la música experimental americana y facilitar un contacto más estrecho entre les compositores del continente abocades tanto a la investigación como a la creación de nuevas músicas. Siguiendo la línea presentada, el objetivo era satisfacer aquello que era para les organizadores una necesidad vital, a saber, ampliar el panorama internacional de la música contemporánea hacia las expresiones que consideraban verdaderamente nuevas, desarrolladas en torno a la experimentación sonora (*Cf. Catálogo III Bienal*, 1966).


III BIENAL AMERICANA DE ARTE / ESCUELA DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD

1as JORNADAS AMERICANAS DE MUSICA EXPERIMENTAL

PROGRAMA DE CONCIERTOS
SALA CINE CENTRO REPUBLICA

CONCIERTO I Miércoles 12 de octubre 20:30

** HERBERT BRÜN (Estados Unidos)
Futility (1964) -
música electrónica
voz: Ana María Pelegrin

** CHRISTIAN WOLFF (Estados Unidos)
Duet for pianists
intérpretes: Antonio Tauriello
Gerardo Gandini

** GERALD STRANG (Estados Unidos)
Compusition no. 4 (1966)
música electrónica realizada con el computador IBM 7094

ALCIDES LANZA (Argentina)
Plectros II, para piano y cinta magnética. (1966)
piano: Gerardo Gandini
parte electrónica realizada en la Universidad de Columbia, USA.

PEDRO ECHARTE (Argentina)
Treno (1965)
música electrónica.

** EDGARDO CANTON (Argentina)
Voix Inouies (1966)
música electrónica

** JOHN CAGE (Estados Unidos)
Variations I (1958)
1) primera versión
intérpretes: Antonio Tauriello
Gerardo Gandini
2) Segunda Versión
intérpretes: Horació Vaggione
Pedro Echarte

* LEJAREN HILLER (Estados Unidos)
Suite para dos pianos y grabador
intérpretes: Ornella B. de Devoto
Héctor Rubio

CONCIERTO II Sábado 15 de octubre 20:30

** GORDON MUMMA (Estados Unidos)
"The Dresden Interleaf 13 february 1945" (1965)
música electrónica

** MARIO DAVIDOVSKY (Argentina)
Estudio Electrónico nº. 3 (Homenaje a Edgard Varèse) (1966)
música electrónica

HORACIO VAGGIONE (Argentina)
Sonata IV para piano y cinta magnética (1965)
Intérprete: Horacio Vaggione

** ERNST KRENEK (Estados Unidos)
Quinfona (1965)
música electrónica

* CARLOS FERPOZZI (Argentina)
Expansión (1966)
Intérpretes: Conjunto instrumental del Centro de Música Experimental de la Universidad de Córdoba

* GRACIELA CASTILLO (Argentina)
Concreción (1966)
música electrónica

* MIGUEL ANGEL RONDANO (Argentina)
OM (1966)
teatro instrumental

* JUAN CARLOS PAZ (Argentina)
Galaxia, para órgano (1964)
Intérprete: R. P. Machado

CONCIERTO III Domingo 16 de octubre 20:30

NELLY MORETTO (Argentina)
Composición 9 b (1966)
música electrónica

** AURELIO DE LA VEGA (Cuba)
Interpolación (1965)
clarinete solista y cinta magnética

JOSE VICENTE ASUAR (Chile)
Preludio "La noche" (1961)
música electrónica

* HILDA DIANDA (Argentina)
A - 7, para violoncelo solista y seis canales de violoncelo grabado (1966)
Intérprete: Emma Curti

CESAR BOLAÑOS (Perú)
Intensidad y Altura (1964)
música electrónica

FRANCISCO KRÖPFL (Argentina)
Diálogos I - II (1966)
música electrónica

* OSCAR BAZAN (Argentina)
Casi 4 y medio
Teatro instrumental
Intérpretes: Oscar Bazán
Pedro Echarte
Graciela Castillo
Horacio Vaggione

** MAURICIO KAGEL (Argentina)
Antithese
teatro musical en film

CONCIERTO IV Miércoles 19 de octubre 20:30
Adhesión de la Dirección de Cultura de la Provincia

** MORTON FELDMAN (Estados Unidos)
Four Instruments (1965)
violín: Molinari
piano: Ornella B. de Devoto
Violoncelo: Eugenio Marullo
Campanas: Fleuterio Ocampo

GERARDO GANDINI (Argentina)
Mutantes I (1966)
conjunto de cámara

* VIRGILIO TOSCO (Argentina)
Cosmos I (1965)
17 instrumentos de cuerda

MARIANO ETKIN (Argentina)
Entropías (1965)
conjunto de viento

* ANTONIO TAURIELLO (Argentina)
Espacios en Colisión (1966)
conjunto de cámara
Miembros de la Orquesta Sinfónica de Córdoba. Director: Simón Blech

** EARLE BROWN (Estados Unidos)
Four Systems (1953)
intérpretes: Horacio Vaggione
Pedro Echarte

EARLE BROWN
Available Forms I (1961)
18 instrumentos
Director: Earle Brown

* Estreno Absoluto
** ,, Latinoamericano

Programa general de las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental. Córdoba, Argentina (octubre de 1966). A la derecha, se observa la partitura de la obra "Four Systems" (1954) de Earle Brown. Según los programas individuales, el concierto IV habría tomado el lugar del II y viceversa. Fuente: archivo privado de Graciela Castillo.

Lo experimental aparecía en este contexto como instancia de colaboración entre arte y ciencia. La noción de lo experimental intentaba satisfacer el imaginario cientificista que había sido fuertemente estimulado durante la Guerra Fría por la divulgación de la Carrera al Espacio. *El Catálogo III Bienal* especifica que, a través del recorte de lo experimental, las Jornadas se proponían, por un lado, no restringirse a una sola tendencia sino incluir aquellas que mejor reflejaran una imagen de la actualidad estética americana. Al mismo tiempo, pretendían ser específicas en cuanto al concepto, incluyendo solo aquellas experiencias que dieran cuenta de una búsqueda en ampliación de lo sonoro más allá de lo aceptado como música. Les organizadores invitaban a aquellas expresiones que consideraban como la punta de lanza del modernismo musical. Es fundamental destacar que estos criterios fueron establecidos de común acuerdo entre la empresa patrocinadora y les integrantes del Centro de Música Experimental en función de los beneficios mutuos pero diferenciados. Más adelante, gracias a un texto de Vaggione y Echarte nos permitirá aproximarnos al pensamiento de les compositores CME que no necesariamente concuerda con el de la empresa.
Para comprender la curaduría del evento podemos remitirnos al "Reglamento de admisión de obras" de las Jornadas. Allí, se establece como música experimental a alguna de las siguientes variantes: "a) Obras electroacústicas / b) Obras instrumentales que comprenden una búsqueda en lo sonoro en las cuales los instrumentos no sean tratados en forma convencional". Además, se considera "lícito la introducción de cualquier elemento sonoro que el autor crea conveniente utilizar" y "el empleo de grafías no convencionales de cualquier tipo en las partituras enviadas, acompañadas con el código general de interpretación aclarado" (Archivo IKA / Archivo Documental Museo Emilio Caraffa).
La correspondencia conservada en el Archivo IKA muestra que se invitaba a les compositores a presentar tanto obras musicales como ponencias. La instancia de la III Bienal que aspiraba articular el diálogo entre artistas visuales y sonoros en torno a diferentes problemáticas del arte contemporáneo fue el Symposium que se desarrolló a puertas cerradas —con una nómina de invitados menor que la de los conciertos—. De los cuatro coloquios previstos para el Simposio de Música Experimental, solo tuvo lugar el plenario final conjunto entre artistas visuales y sonoros. Referentes principales de cada disciplina fueron el artista visual Jesús de Soto, quien además era músico, y el compositor, Earle Brown. Según el "Plan de desarrollo" del Simposio, las temáticas de los diferentes días girarían en torno a: "Actitudes del músico frente a lo experimental, el problema del material y el problema formal, relaciones

entre plástica y música, y por último, modos de comunicación entre ciencia, plástica y música". Estas pueden darnos una idea del perfil académico de les artistas involucrades, es decir, aquelles ligades tanto a la producción como a la investigación. Al mismo tiempo, nos permite caracterizar la singularidad de la III Bienal en términos artísticos, estéticos y científicos.



Jesús de Soto y Magda Sörenson en las Jornadas Americanas de Música Experimental (Archivo IKA).



Hilda Dianda y César Franchisena en el Symposium de la III Bienal (Archivo IKA).



Francisco Kröpfl, profesor estable del CLAEM. Atrás, la silueta de Ornella Balestreri Devoto. Symposium de la III Bienal (Archivo IKA).



A la derecha, Virgilio Tosco en el Symposium de la III Bienal (Archivo IKA).

Los conciertos realizados en la sala Cinerama las noches del 12, 15, 16 y 19 de octubre de 1966, incluyeron trabajos de Herbert Brün, Christian Wolff, Gerald Strang, John Cage, Lejaren Hiller, Gordon Mumma, Ernst Krenek, Morton Feldman, Aurelio de la Vega y Earle Brown de Estados Unidos; Alcides Lanza, Pedro Echarte, Edgardo Cantón, Mario Davidovsky, Horacio Vaggione, Carlos Ferpozzi, Graciela Castillo, Miguel Ángel Rondano, Juan Carlos Paz, Nelly Moretto, Hilda Dianda, Francisco Kröpfl, Oscar Bazán, Mauricio Kagel, Gerardo Gandini, Virgilio Tosco, Mariano Etkin, y Antonio Tauriello de Argentina; José Vicente Asuar de Chile y

César Bolaños de Perú. En la mayoría de los casos, les propies compositores estaban presentes durante los conciertos; hubo treinta y dos obras ejecutadas, entre las cuales doce fueron estrenos latinoamericanos y ocho estrenos absolutos.



Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental. Sala del Cine Centro República, luego llamada Cinerama por el sistema de proyección empleado. Izquierda: considerando los cambios de programación reflejados en los programas individuales la fotografía corresponde al concierto II efectivo, el cual figura como concierto IV en el programa general. Derecha: la sala colmada de público como habría estado durante los cuatro conciertos. Córdoba, Argentina (octubre de 1966). Fuente: Archivo IKA / Archivo Documental Museo Emilio Caraffa.

Las crónicas periodísticas afirmaban que el público sobrepasó la capacidad de la sala. Un dato que informa sobre la curiosidad del público es que colmó las 800 butacas todas las noches, llegando inclusive, a 400 espectadores de pie, aproximadamente, en los últimos conciertos[7]. Según María Cristina Rocca (2009), se proyectaron las partituras de las obras a modo ilustrativo en la pantalla curva y gigantesca de la sala Cinerama, y si bien la posibilidad de ser comprendida era escasa, ver la partitura podía funcionar como prueba de la mediación intelectual en el trabajo con la materia sonora. A su vez, permitía apreciar el sistema personal que cada autore había inventado para esa obra (p. 290). Como bien dice la autora:

> se percibió, de manera más o menos complacida, que los músicos ejercieron continuos actos de libertad. La percepción de dichos actos, unida al afán de novedad y/o confianza *a priori* en la evolución ilimitada del progreso, explicaría que el público lego persistiera en la asistencia masiva a los conciertos (p. 290–1).

7. La cobertura de prensa de la III Bienal fue muy grande. Se editó un cuadernillo de Recortes de Prensa junto con el *Catálogo* y la caja de discos *long play*. Sobre las Jornadas, se pueden consultar las crónicas de Oscar Figueroa en el periódico La Prensa (17-X-1966 / 22-X-1966 / 25-X-1966) y "Ecos sobre las Primeras Jornadas de Música Experimental" en el periódico *La voz del interior* (28-X-1966).

Las repercusiones internacionales del evento no se hicieron esperar y constan en la detallada reseña escrita por Aurelio de la Vega (1967) para el Anuario del Instituto Interamericano de Investigación Musical. Allí, el autor expresaba:

con excepción de los conciertos presentados en conexión con el Princeton Institute for Advanced Musical Studies que tuvieron lugar en Estados Unidos en 1959 y 1960, no hubo otro intento orgánico de ofrecer en las Américas una serie de conciertos de música totalmente vanguardistas sin concesiones, sin excepciones y sin compromisos (p. 91)[8].

A más de cincuenta años de las Jornadas, resta todavía actualizar este diagnóstico, especialmente, en relación a otras manifestaciones contemporáneas como el CLAEM, el Movimiento Música Más, la Agrupación Nueva Música, el Centro de Investigaciones en Comunicación Masiva, Arte y Tecnología –1972 a 1976– (Garutti, 2015; Perrone, 2016), los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea – Uruguay, Argentina, Brasil, República dominicana y Venezuela, 1971 a 1989– (Cáceres, 1989; Paraskevaidis, 2014) o los Encuentros de Música Contemporánea de la Agrupación Musical Anacrusa – Chile, 1987 a 1995– (Cáceres, 1990).

Los discos editados son documentos de las Jornadas, aunque no exhaustivos. La prioridad fue iniciar el evento con el disco terminado, en este sentido, la publicación incluyó algunas obras electroacústicas y aquellas obras instrumentales que eran plausibles de ser grabadas por razones técnicas. Aunque se desconocen los criterios curatoriales del disco, la presencia del CME fue significativa tanto en el rol de composición como en el de interpretación. Magda Sörenson suscribe el comentario de presentación de los discos de la siguiente manera: "[...] nuestra intención era la de promover un documento de la música americana contemporánea. Para ello, hemos contado con muchos de los mejores músicos que están experimentando, en estos momentos." Si bien los discos formaron parte del proyecto de las Jornadas, resulta ineludible para nuestra genealogía la referencia a la carta que Vaggione le enviara a Bazán años antes.

8. La traducción del inglés me pertenece.

Las obras electroacústicas incluidas en los discos no privilegian ninguna de las escuelas o corrientes ya canónicas de la música con medios electrónicos. Es decir, se escuchan obras que utilizan técnicas de grabación y procesamiento de sonidos del mundo de vida (corriente francesa, *musique concrète*), obras que usan sonidos electrónicos puros generados en el laboratorio (corriente alemana, *elektronische Musik*), como así también, obras que combinan ambas técnicas haciendo gala de una gran libertad. Esta apropiación selectiva de vertientes y tradiciones está también en las producciones del Centro de Música Experimental.

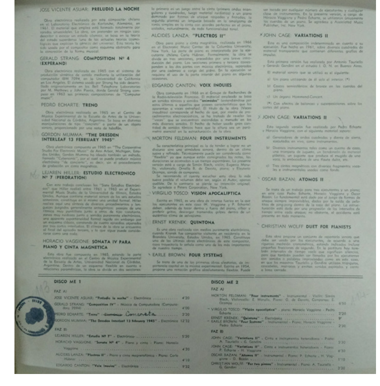
Las cajas de discos fueron entregadas principalmente a personas invitadas o representantes de instituciones intervinientes en la organización del evento. A su vez, hubo un notable esfuerzo de logística por parte de IKA para hacer llegar este documento a grupos destacados e instituciones de música contemporánea internacional[9].

9. De una extensa lista, cabe destacar: de Alemania, el Studio für Elektronische Musik (Colonia) y el Studio für Elektronische Composition; de Francia el Groupe de Recherches Musicales dirigido por Pierre Schaeffer (París); de Italia, la Societa Italiana di Música Contemporánea y el Studio di Fonología Musicale; de Dinamarca, Denmarkis Radio; en Holanda, Studio voor Electronische Musik; de Polonia, el Studio Experymentale; de Suiza, Unter der Protektorat des Internationalem Experimental Studio; de España, el grupo ZAJ; en la UNESCO, el International Council of Music; de Estados Unidos, The Composers Speaks Inc. (Nueva York), el Electronic Music Laboratory (Michigan), el Inter–American Institute for Musical Research (Nueva Orleans), The San Francisco Tape Music Center (California) y el Electronic Music Center of Columbia and Princeton; en Canadá, Studio de Musique Electronique; de Venezuela, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (Caracas); de Chile, Facultad de Música (Universidad de Santiago); y de Argentina, el Instituto Torcuato Di Tella (CLAEM) y el Estudio de Fonología Musical (UBA) (Cf. Archivo IKA / Archivo Documental Museo Emilio Caraffa).

Links visuales en documentos sonoros

El disco de las Jornadas posee el logotipo de la III Bienal Americana de Arte desdoblado entre frente y dorso. El diseñador del logotipo fue el artista Jesús de Soto, ganador del Gran Premio en la II Bienal (1964) e Invitado de Honor de la tercera edición. El pintor y músico venezolano habría echado mano de sus obras premiadas Un Blue 15 Noir y Ecriture noire et argentée para el diseño del logo, es por este motivo que en la estética visual del disco puede apreciarse la referencia al cinetismo (*Cf.* Rocca, 2009, p. 217).





JOSE VICENTE ASUAR: **PRELUDIO LA NOCHE**

Obra electrónica realizada por este compositor chileno en el Laboratorio Electrónico de Karlsruhe, Alemania, en 1961. El material que emplea está formado totalmente por sonidos sinusoidales. La obra, sin pretender en ningún caso describir o evocar un estado cósmico, se basa en la teoría del estado superdenso (uno de los actuales teorías cosmológicas que explican la génesis del universo). Esta teoría ha sido usada por el compositor como esquema abstracto para la concreción de la forma musical.

GERALD STRANG: **COMPOSITION Nº 4 (EXPERAND)**

Obra electrónica realizada en 1965 con el sistema de producción sintética de sonido mediante la utilización del computador IBM 7094, en la Universidad de California en Los Angeles. El sistema usado por Strang ha sido desarrollado originariamente en los Bell Telephone Laboratories por M. Mathews y John Pierce, donde Gerald Strang compuso en 1963 sus primeras composiciones de "Computer music".

PEDRO ECHARTE: **TRENO**

Obra electrónica realizada en 1965 en el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Se basa en distintas manipulaciones de tipo "concreto" a partir de un objeto sonoro, proporcionado por una nota de tubofón.

GORDON MUMMA: **"THE DRESDEN INTERLEAF 13 FEBRUARY 1945"**

Obra electrónica compuesta en 1965 en "The Cooperative Studio For Electronic Music" de Ann Arbor, Michigan, Estados Unidos. Gordon Mumma ha ideado también un método, llamado "Cybersonic", por el cual se puede producir música electrónica "de concierto", es decir, sin el procedimiento de grabación en cinta magnética.

LEJAREN HILLER: **ESTUDIO ELECTRONICO Nº 7 (PERORATION)**

Con este trabajo concluyen los "Siete Estudios Electrónicos" que Hiller realizó entre 1961 y 1963 en el Experimental Music Studio de la Universidad de Illinois, Estados Unidos. Aunque contiene material sonoro de los seis estudios anteriores, constituye en sí mismo una unidad formal. Hiller realiza aquí una síntesis de diversos procedimientos y lenguajes juzgados generalmente antagónicos: pasajes de una rítmica muy puntillista junto a otros de tipo constante, zonas muy ruidosas junto a sonidos puramente electrónicos, una aparente espontaneidad formal regida sin embargo por un esquema clásico, constando de cuatro episodios separados por tres cortos interludios. El clímax de la obra se encuentra al final del episodio tercero, y lo que sigue puede considerarse como una coda.

HORACIO VAGGIONE: **SONATA IV PARA PIANO Y CINTA MAGNETICA**

Esta obra fue compuesta en 1965, estando la parte electrónica realizada en el Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Dentro de un esquema flexible en cuanto a relaciones paramétricas, la obra se divide en dos secciones: la primera es un juego entre la cinta (primero ondas triangulares y cuadradas, luego material ruidístico) y un piano dominado por formas de ataque repasadas y frotadas; la segunda plantea un lenguaje basado en la amalgama de tonos simples en la cinta con acordes perfectos en el piano, aislados, naturalmente, de toda funcionalidad tonal.

ALCIDES LANZA: **"PLECTROS II"**

Obra para piano y cinta magnética, realizada en 1966 en el Electronic Music Center de la Columbia University, New York. La parte de piano es interpretada por la ejecutante chilena Carla Hubner. Formalmente, la obra se divide en tres secciones, precedidas por una breve introducción del piano. Las secciones primera y tercera corresponden a las dos partes con música electrónica, separadas por una cadenza a cargo del piano. En la ejecución se requiere el uso de la parte interior del piano en algunas ocasiones.

EDGARDO CANTON: **VOIX INOUIES**

Obra compuesta en 1966 en el Groupe de Recherches de la Radio-televisión Francesa. El material empleado se basa en sonidos tónicos y sonidos **"animados"** (entendiéndose por estos últimos a aquellos que poseen características que los aparentan a voces extrañas). El título de la obra (Voces inauditas) corresponde al hecho de que, por medio de procedimientos electroacústicos, se ha tratado de revelar las "voces" que se encuentran escondidas a menudo en los más diversos sonidos. El hecho de haber usado gran cantidad de sonidos tónicos hace que la altura sea un parámetro esencial en la estructuración de la obra.

MORTON FELDMAN: **FOUR INSTRUMENTS**

Su característica principal es la de tender a lograr no un discurso sino una atmósfera sonora, dentro de un clima suave y refinado. Técnicamente puede ser considerada como "flexible" ya que aunque están consignadas las notas, las duraciones se acomodan a un tiempo espontáneo. La presente versión está a cargo de Simón Blech, violín; Eugenio Marullo, violoncelo; Ornella B. de Devoto, piano; y Eleuterio Ocampo, sonido de campanas.

Se recomienda al oyente escuchar esta obra lo más suave posible el volumen debe ser, según el Autor, apenas audible. De lo contrario se pierde su intención original. Se agradece a Peters Corporation, New York.

VIRGILIO TOSCO: **VISION APOCALIPTICA**

Escrita en 1965, es una obra de intensa fuerza en la que los ejecutantes en este caso (H. Vaggione y P. Echarte) deben, además de tocar dentro y fuera del piano, silbar y proferir gritos, descargar tremendos golpes dentro de un auténtico clima de salvajismo.

ERNST KRENEK: **QUINTONA**

Es una obra realizada con medios puramente electrónicos, cuando Krenek fue compositor visitante en residencia en la Brandeis University, Estados Unidos, en 1965. Constituye una de las últimas obras electrónicas de este compositor, cuya trayectoria lo señala como uno de los más importantes de nuestro tiempo.

EARLE BROWN: **FOUR SYSTEMS**

Se trata de una de las primeras obras aleatorias, de importancia capital en la música experimental. Escrita en 1954, propone una notación gráfica absolutamente flexible. Puede ser tocada por cualquier número de ejecutantes y cualquier clase de instrumentos. En la presente versión, a cargo de Horacio Vaggione y Pedro Echarte, se utilizaron únicamente las cuerdas de un piano. Se agradece a Associated Music Publisher, Inc. New York.

JOHN CAGE: **VARIATIONS II**

Esta es una composición indeterminada en cuanto a su ejecución. Fue hecha en 1961, sobre diversos cuadrados de material transparente que contienen diferentes grafías de impulso.

Esta primera versión fue realizada por Antonio Tauriello y Gerardo Gandini en el estudio I. O. N. en Buenos Aires.

El material sonoro que se utilizó es el siguiente:

a) Un piano utilizando de él solo el interior. (*)

b) Cascos semiesféricos de bronce en las cuerdas del piano.

c) Un órgano Hammond-Concert.

(*) Con efectos de balanceo y superposiciones sobre los cortes del piano.

JOHN CAGE: **VARIATIONS II**

Esta segunda versión fue realizada por Pedro Echarte y Horacio Vaggione, con el siguiente material sonoro:

a) Generadores de ondas cuadradas y diente de sierra, ejecutados en vivo, como instrumentos.

b) Diversos instrumentos tales como un cuerno de caza, una trompeta de juguete, un bandoneón de material plástico, un juguete que produce el mugido de una vaca, la embocadura de una flauta dulce, etc.

c) Tres cintas magnéticas con diversos fragmentos vocales e instrumentales usados como fondo.

OSCAR BAZAN: **ATOMOS II**

Se trata de un trabajo para tres ejecutantes y un piano; en este caso Pedro Echarte, Horacio Vaggione y Oscar Bazán. Lo fundamental está dado por el juego de formas de ataque siempre imprevisibles, dadas por la caída de pelotitas de ping-pong dentro de la caja del piano. La estructuración está dada por una progresión de los intervalos de tiempo entre cada ataque; no obstante, el accidente está presente en todo momento.

CHRISTIAN WOLFF **DUET FOR PIANISTS**

Esta obra propone un conjunto de repertorio sonoro que debe ser usado por los ejecutantes, de acuerdo a una rigurosa medición cronométrica, estando indicadas incluso pequeñas fracciones de segundo. En la partitura hay también intervalos de tiempo vacío que significan silencios, pero que también pueden ser llenados por los ejecutantes con sonidos o palabras improvisadas como en este caso, en que los maestros Tauriello y Gandini utilizan triángulos, cascabeles, maracas y emiten sonidos expirados y canto a boca cerrada.

DISCO ME 1

FAZ A)

JOSE VICENTE ASUAR: **"Preludio la noche"** - Electrónica .... 4'20

GERALD STRANG: **"Composition IV"** - Música de Computadora (Computadora 7094) .... 4'00

PEDRO ECHARTE: **"Treno"** - ~~Electrónica~~ Concreta .... 3'30

GORDON MUMMA: **"The Dresden Interleaf 13 february 1945"** - Electrónica 12'32

FAZ B)

LEJAREN HILLER: **"Estudio Nº 7"** - Electrónico .... 5'30

HORACIO VAGGIONE: **"Sonata Nº 4"** - Piano y cinta - Piano: Horacio Vaggione .... 4'30

ALCIDES LANZA: **"Plectros II"** - Piano y cinta magnetofónica - Piano: Carla Hübner .... 4'10

EDGARDO CANTON: **"Voix Inouies"** - Electrónica .... 9'32

DISCO ME 2

FAZ A)

MORTON FELDMAN: **"Four instruments"** - Instrumental - Violín: Simón Blech, Violoncello: E. Marullo, Piano: O. de Devoto, Campanas: E. Ocampo .... 6'50

VIRGILIO TOSCO: **"Visión apocalíptica"** - piano: Horacio Vaggione - Pedro Echarte .... 2'20

ERNST KRENEK: **"Quintona"** - Electrónica .... 9'

EARLE BROWN: **"Four Systems"** - Instrumental - Piano: Horacio Vaggione - Pedro Echarte .... 2'30

FAZ B)

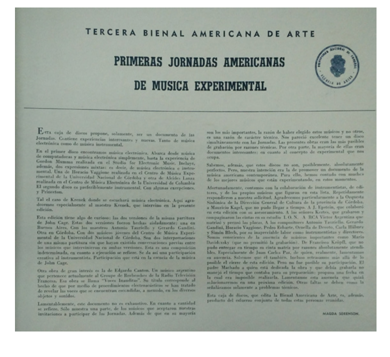
JOHN CAGE: **"Variations II"** - Cinta e instrumentos heterodoxos - Piano: A. Tauriello - G. Gandini .... 5'30

JOHN CAGE: **"Variations II"** - Cinta e instrumentos heterodoxos - Piano: P. Echarte - H. Vaggione .... 6'30

OSCAR BAZAN: **"Atomos II"** - Instrumental - Piano: P. Echarte - H. Vaggione - O. Bazán .... 1'10

CHRISTIAN WOLFF: **"For two pianos"** - Instrumental - Piano: A. Tauriello - G. Gandini .... 3'30





TERCERA BIENAL AMERICANA DE ARTE

PRIMERAS JORNADAS AMERICANAS DE MUSICA EXPERIMENTAL

Esta caja de discos propone, solamente, ser un documento de las Jornadas. Contiene experiencias interesantes y nuevas. Tanto de música electrónica como de música instrumental.

En el primer disco encontramos música electrónica. Abarca desde música de computadoras y música electrónica simplemente, hasta la experiencia de Gordon Mumma realizada en el Studio for Electronic Music. Incluye, además, dos expresiones mixtas: es decir, de música electrónica e instrumental. Una de Horacio Vaggione realizada en el Centro de Música Experimental de la Universidad Nacional de Córdoba y otra de Alcides Lanza realizada en el Centro de Música Electrónica de la Universidad de Columbia y Princeton.

El segundo disco es preferiblemente instrumental. Con algunas excepciones. Tal el caso de Krenek donde se escuchará música electrónica. Aquí agradecemos especialmente al maestro Krenek, que intervino en la presente edición.

Esta edición tiene algo de curioso: las dos versiones de la misma partitura de John Cage. Estas dos versiones fueron hechas aisladamente: una en Buenos Aires. Con los maestros Antonio Tauriello y Gerardo Gandini. Otra en Córdoba. Con dos músicos jóvenes del Centro de Música Experimental de la Universidad Nacional de Córdoba. Son dos interpretaciones de una misma partitura sin que hayan existido conversaciones previas entre los músicos que intervinieron en ambas versiones. Esta es una composición indeterminada, en cuanto a ejecución se refiere. Se da así una participación creativa al instrumentista. Participación que está en la esencia de la música de John Cage.

Otra obra de gran interés es la de Edgardo Canton. Un músico argentino que pertenece actualmente al Groupe de Recherches de la Radio Televisión Francesa. Esa obra se llama "Voces Inauditas". Su título corresponde al hecho de que por medio de procedimientos electroacústicos se han tratado de revelar las voces que se encuentran escondidas, a menudo, en los diversos objetos y sonidos.

Lamentablemente, este documento no es exhaustivo. En cuanto a cantidad se refiere. Sólo muestra una parte, de los músicos que aceptaron nuestras invitaciones a participar de las Jornadas. Además de que en su mayoría son los más importantes, la razón de haber elegido estos músicos y no otros, es una razón de carácter técnico. Nos pareció excelente tener un disco simultáneamente con las Jornadas. Las presentes obras eran las más posibles de grabación por razones técnicas. Por otra parte, la mayoría de ellas eran documentos interesantes: en cuanto al concepto de experimental que nos ocupa.

Sabemos, además, que estos discos no son, posiblemente, absolutamente perfectos. Pero, nuestra intención era la de promover un documento de la música americana contemporánea. Para ello, hemos contado con muchos de los mejores músicos que están experimentando, en estos momentos.

Afortunadamente, contamos con la colaboración de instrumentistas, de editores, y de los propios músicos que figuran en esta lista. Repetidamente respondieron a nuestra solicitud. Agradecemos particularmente a la Orquesta Sinfónica de la Dirección General de Cultura de la provincia de Córdoba. a Mauricio Kagel, que no pudo llegar a tiempo. A J. Epstein, que colaboró en esta edición con su asesoramiento. A los señores Kertes, que grabaron y compaginaron las cintas en su estudio I. O. N. A RCA Victor Argentina que matrizó y prensó las placas. A los compositores Antonio Tauriello, Gerardo Gandini, Horacio Vaggione, Pedro Echarte, Ornella de Devoto, Carla Hübner y Simón Blech, por su inapreciable labor como instrumentistas y directores. Somos conscientes de la ausencia de músicos importantes como Mario Davidovsky (que no permitió la grabación). De Francisco Kröpfl, que no pudo entregar en tiempo su cinta matriz por razones absolutamente atendibles. Especialmente de Juan Carlos Paz, de quien, realmente, lamentamos su ausencia. Sabemos que él también. Incluso retrasamos más allá de lo posible el cierre de esta edición. Pero no fue posible su participación. El padre Machado a quien está dedicada la obra y que debía grabarla no manejó el tiempo que contaba para su preparación: propuso una fecha en la cual era imposible realizarla. Lamentamos esta ausencia que quizá solucionaremos en una próxima edición. Otras faltas se deben como la señaláramos solamente a problemas técnicos.

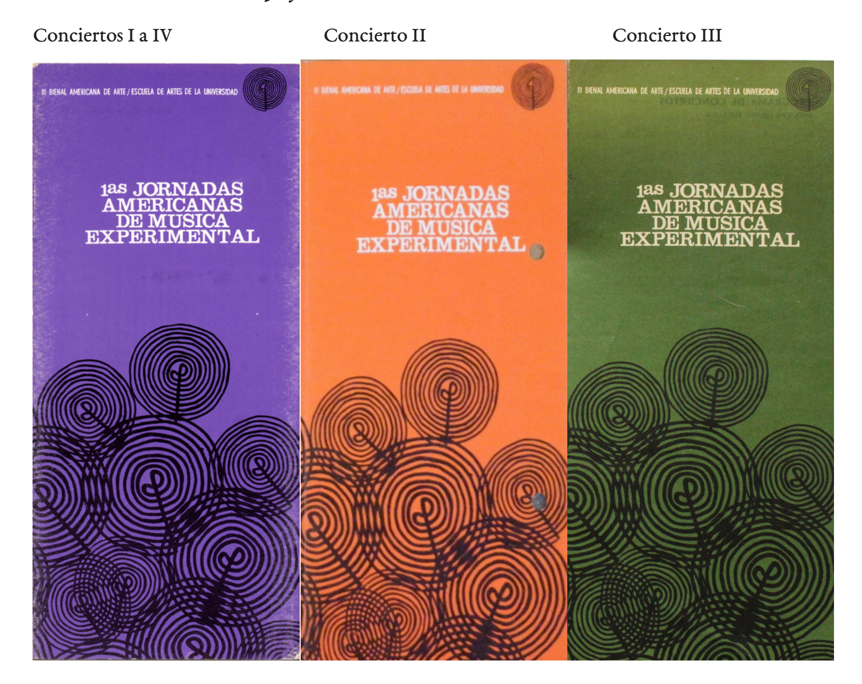
Esta caja de discos, que edita la Bienal Americana de Arte, es, además, producto del esfuerzo conjunto de todas estas personas reunidas.

MAGDA SORENSON.

Caja de discos de larga duración de las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental. Córdoba, Argentina (octubre de 1966). Fuente: Biblioteca Facultad de Artes (UNC)10.

10. Digitalizado por el actual encargado del Laboratorio de Electroacústica e Informática Musical de la Facultad de Artes (UNC), Lic. Basilio del Boca.

Reflexionando sobre las relaciones entre lo visual y lo sonoro, llama la atención la asociación visual entre los programas individuales de las Jornadas y tres eventos del CLAEM de años anteriores: los conciertos de los Seminarios de Composición 1963 y 1964 —en los que participó Bazán como becario compositor—, y el llamado a Concurso de Becarios 1965/66.



Programa general y dos programas individuales de las Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental. Córdoba, Argentina (1966). Se imprimieron programas individuales por los cambios realizados en la programación del evento en relación al programa general. Fuente: archivo privado de Graciela Castillo, Virgilio Tosco y Oscar Bazán, respectivamente.

Me parece conveniente destacar que tanto en la espiral ditelleana como en esa suerte de flor que fue un logo de las Jornadas de Córdoba, subyacen rasgos del arte prehispánico como lo son las líneas de Nazca. Es evidente que el nexo entre ambos programas lo proporcionan las espirales. Visualmente, estas tienen su tradición en el arte prehispánico, cuestión que no era ajena para les artistas de la época. Es interesante observar la relación visual entre los programas a fines de pensar los vínculos que la empresa IKA buscaba proyectar a través la estética en el imaginario social.[11]

11. Agradezco a María Cristina Rocca y Lorenzo Amengual sus aportes en este punto.

Programa, 26 al 29 XI–1963. Seminario de composición 1963.

Seminario de composición 1963. Programa, 20 y 21 XI–1964.

Concurso de Becas. 1965/1966. Afiche de interiores, 1964.



Los diseños del CLAEM pertenecen a Juan Carlos Distéfano, quien había concurrido también a la III Bienal IKA; no obstante, se desconoce le autore del diseño de las Jornadas. Fuente: Fontana, R. y Jalluf, Z. (2017). *Historia gráfica del Di Tella*, pp. 118, 120 y 123 respectivamente.

Poéticas: investigaciones musicales

Las nuevas tecnologías de grabación, procesamiento y reproducción de sonido dieron lugar a la creación de nuevas técnicas compositivas y, a su vez, abrieron la posibilidad a un campo de investigación sonora totalmente novedoso, renovando así los modos de hacer música. No obstante, estas tecnologías no eran el punto de partida, sino un claro conocimiento de la historia de la música, los problemas de actualidad en el campo del arte y, fundamentalmente, una concepción de progreso de los materiales estéticos, los que movilizaban la búsqueda. Desde la propia interpretación de les integrantes del CME, la música experimental planteaba nuevos problemas y buscaba soluciones innovadoras por caminos poco explorados. Horacio Vaggione y Pedro Echarte escribían a inicios de 1966 en la Revista de la empresa automotriz *GACETIKA*[12] sobre la necesidad de una ampliación constante del campo sonoro, "incorporando permanentemente nuevos objetos sonoros que antes se consideraban incompatibles con la idea misma de 'lo musical'". Aunque los autores evitan cuidadosamente la alusión explícita a la noción de vanguardia, definen lo experimental como una actitud de búsqueda de un sonido nuevo. Esta práctica de investigación y producción musical que tenía claramente en su norte rasgar los límites de lo conocido en función del valor específico de lo nuevo, es la que dio lugar a nuevas técnicas de ejecución instrumental y al uso de la tecnología para grabación, generación, procesamiento y edición de sonido. Dicha búsqueda no era solo racional, sino que se trataba también, según decían, de una "búsqueda vital". Virgilio Tosco, segundo coordinador del CME, consideraba que esa búsqueda "puede superar la esfera del experimento, para convertirse en expresión, es decir, en obra de arte"[13]. La experimentación como actitud frente a la existencia corresponde a la desdiferenciación entre la obra y el mundo de vida.
Se torna interesante echar una mirada al citado artículo de Vaggione y Echarte para tener una noción del diagnóstico de la situación en composición que el grupo experimental tenía en ese momento:

> [...]. En el campo del acto de la composición musical es donde lo experimental ha provocado una revolución fundamental.
> El compositor tradicional era un "escritor" de música, escribía unos

12. Este se puede contrastar con "Para contribuir a la confusión general" que Magda Sörenson suscribe en el *Catálogo III Bienal*, a los fines de conocer diferencias en el pensamiento de los compositores y la empresa.
13. Entrevista en Radio Universidad de Córdoba, 28-VIII-1965. Archivo privado de Virgilio Tosco.

> signos en un papel sin mayores confrontaciones con la materia real, porque ya sabía sobradamente de qué manera sonaba un oboe o un fagot, de qué manera se encadenaban los acordes tonales, de qué manera podía componer "una respetable cantidad de cuartetos y sinfonías".
> Es decir que el compositor tradicional se manejaba con standards [...].
> Se sentía seguro, protegido su principal preocupación era la de encontrar un estilo original, modificando tal o cual aspecto de lenguaje o forma.
> Ahora la situación ha cambiado totalmente, la "composición auténtica" (Meyer–Eppler), se convierte en un diálogo directo entre compositor y la materia sonora.
> [La] *Música experimental* es aquélla que no tiene standards, aquella que se desarrolla en terrenos siempre nuevos, siempre cambiantes. [...] (Vaggione y Echarte, 1966).

Este diálogo directo entre el compositor y la materia sonora refiere a la posibilidad de grabar sonidos del mundo de vida, generarlos en el laboratorio electroacústico y así, manipular los materiales para la creación musical. Esto permitiría la ampliación de los materiales estéticos. Por caso, el ruido es aquí entendido desde una concepción que no lo opone, como tradicionalmente se hacía, al sonido. El ruido blanco es un extremo de la paleta espectral de sonidos que tiene en su otro extremo la onda sinusoidal simple. El estudio electroacústico permitió concretamente hacer operaciones compositivas sobre toda la paleta espectral de sonidos que pasó a estar disponible para crear nuevas músicas, además, permitió la ampliación de las técnicas de composición musical.
En suma, la ampliación del material estético hacia el territorio de los ruidos, la indeterminación de alturas y duraciones, el uso de procesos de azar y aleatoriedad[14] en la composición, entre otros, significaban para estos autores formas en las que el artista enriquece el campo del arte agregándole información a su devenir. Quien se abocaba a la composición desde esta perspectiva particular estaba, según explican, "ayudando a ver, obligando a ver cosas que antes escapaban al espíritu del hombre" (Vaggione y Echarte, 1966).

14. Sobre la discusión en torno al concepto de aleatoriedad y la forma estática en la Escuela de Darmstadt, ver el trabajo de Jennifer Iverson (2014). Podemos tomar para nuestra genealogía la definición de Stockhausen para estructura aleatoria: "Es una distribución random de elementos dentro de límites dados. ... Si hay una tendencia [en la música], entonces es una estadística direccional: ir hacia arriba o hacia abajo, volviéndose más delgada, más gruesa, más brillante o más oscura. [...] Una masa tiene cierta densidad, tiene ciertas tendencias, tiene forma" Stockhausen, 1973, p. 73. La traducción del inglés me pertenece.

Formas de sonar en los sesenta: Música Electroacústica y Teatro Musical

> Las búsquedas de las estructuras posibles del transcurrir temporal significan todo un campo de la música experimental: lo que se entiende por *problema formal*. En este sentido es imposible, para el compositor de hoy, apoyarse en los esquemas standarizados de antaño, estructuras generales dadas a priori del proceso compositivo, y que aseguraban de alguna manera la "coherencia y unidad" de la obra musical.
> Ahora, ni coherencia ni unidad se consideran valores per se y una obra musical puede ser muy bien incoherente o carecer de unidad. Las formas de aprehender el devenir sonoro son múltiples e incluyen posibilidades impensadas hace veinte años.
> El compositor está frente a una libertad tal que es libre de elegir su grado de participación en la creación de la obra. La forma temporal transcurre en distintas dimensiones; por ejemplo: las diversas alturas de los sonidos, la duración de los mismos, su intensidad, su timbre o color instrumental, etc. Ahora bien, el compositor puede delegar al intérprete la búsqueda en la concreción de algunas de esas dimensiones, o bien confiarlas a procesos de azar (Vaggione y Echarte, 1966).

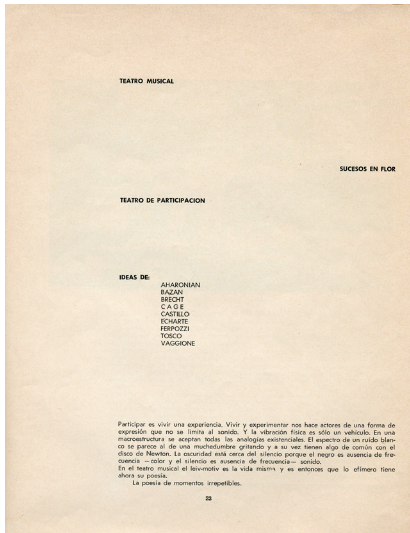
En la actuación para los festejos por el 20° Aniversario de la Escuela de Artes (1968), podemos observar dos formas de presentación pública que el CME tenía, cada una de ellas subvertía, en cierto sentido, algunas de las convenciones del concierto tradicional, tanto desde el contenido de las obras como en la forma de presentación de estas al público.
Por un lado, una "Conferencia–concierto ilustrada" de música electroacústica con obras realizadas en el laboratorio de música experimental por integrantes del Centro y otras recibidas desde centros similares del extranjero. Si bien es parte de la tradición del concierto el comentario antes de la audición de la obra (o escrito en el programa de mano), en el caso de la música electroacústica se vuelve sumamente importante dada la falta del intérprete en escena que con sus gestos corporales colabora en la formación del sentido musical.
Una cantidad significativa de las obras electroacústicas del CME se encuentran listadas en el libro *Repertorie International des Musiques Electroaoustiques/ International Electronic Music Catalog* compilado Hugh Davies (1967) y en el sitio en línea Internationale Dokumentation Elektroakustischer Musik (EMDoku).



PROGRAMA DE ACTOS

PRIMER DIA:
JUEVES 7 DE NOVIEMBRE

1. **CENTRO DE MUSICA EXPERIMENTAL**
   a) Música Electrónica.
   Conferencia - concierto ilustrada con obras realizadas en el laboratorio de Música Experimental.
   b) Teatro Musical.
   Obras pertenecientes a jóvenes compositores del Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes.
   Salón de Actos (Escuela de Artes) — 17.30 horas.
2. **EXPOSICION "EL ARTISTA, EL JUGUETE, EL NIÑO"**
   Juguetes infantiles realizados por artistas plásticos y juzgados por niños.
   Museo Escuela de Artes. — 19 horas.
3. **CONCIERTO DE PIANO**
   A cargo de la Asistente del Dpto. de Música Sra. Prof. Ornella Balestreri de Devoto.
   Sala de Actos (Escuela de Artes) — 21 horas.



TEATRO MUSICAL

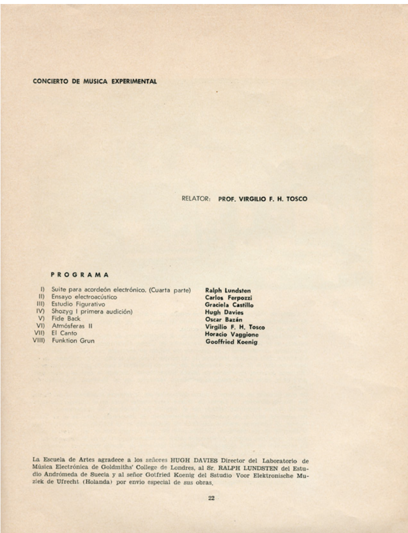
SUCESOS EN FLOR

TEATRO DE PARTICIPACION

IDEAS DE:
AHARONIAN
BAZAN
BRECHT
C A G E
CASTILLO
ECHARTE
FERPOZZI
TOSCO
VAGGIONE

Participar es vivir una experiencia. Vivir y experimentar nos hace actores de una forma de expresión que no se limita al sonido. Y la vibración física es sólo un vehículo. En una macroestructura se aceptan todas las analogías existenciales. El espectro de un ruído blanco se parece al de una muchedumbre gritando y a su vez tienen algo de común con el disco de Newton. La oscuridad está cerca del silencio porque el negro es ausencia de frecuencia —color y el silencio es ausencia de frecuencia— sonido.
En el teatro musical el leiv-motiv es la vida misma y es entonces que lo efímero tiene ahora su poesía.
La poesía de momentos irrepetibles.

23



CONCIERTO DE MUSICA EXPERIMENTAL

RELATOR: **PROF. VIRGILIO F. H. TOSCO**

P R O G R A M A

I)	Suite para acordeón electrónico. (Cuarta parte)	**Ralph Lundsten**
II)	Ensayo electroacústico	**Carlos Ferpozzi**
III)	Estudio Figurativo	**Graciela Castillo**
IV)	Shozyg I primera audición)	**Hugh Davies**
V)	Fide Back	**Oscar Bazán**
VI)	Atmósferas II	**Virgilio F. H. Tosco**
VII)	El Canto	**Horacio Vaggione**
VIII)	Funktion Grun	**Gooffried Koenig**

La Escuela de Artes agradece a los señores HUGH DAVIES Director del Laboratorio de Música Electrónica de Goldmiths' College de Londres, al Sr. RALPH LUNDSTEN del Estudio Andrómeda de Suecia y al señor Gotfried Koenig del Sstudio Voor Elektronische Muziek de Ufrecht (Holanda) por envio especial de sus obras.

22

Programa de actos y Catálogo del 20° Aniversario de la Escuela de Artes, 07–XI–1968. Fuente: Biblioteca Facultad de Artes (UNC).

Algunos registros sonoros pueden consultarse además en línea en el Latin American Electroacoustic Music Collection realizada por Ricardo Dal Farra para la Fundación Langlois.

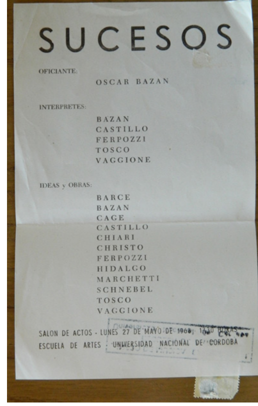
Otra manera de presentación que el CME utilizaba eran los espectáculos de "Teatro Musical", para conocerlos mejor, podemos recurrir brevemente a dos programas de concierto y la entrevista realizada a la compositora Graciela Castillo (2014). El concierto titulado *Sucesos* (1968), tematiza una crítica al piano, el virtuosismo y la relación de le intérprete con el público.

> [...] casi todos nosotros éramos pianistas, y estábamos en una rebeldía hacia el virtuosismo, hacia la práctica del piano como concertista, como algo donde estaba el pianista, el instrumentista acá y el público como algo totalmente separado que te aplaudía (Castillo, 2014).

A partir de la idea de les artistas conceptuales Christo y Jeanne–Claude, quienes realizan intervenciones de gran escala envolviendo edificios, alegan:

> [...] nosotros terminamos ese espectáculo, envolviendo al piano y atándolo, así... [*risas*] ¡De lo más gracioso! Bazán se quería acercar a tocar al piano —porque era teatro musical—, se quería acercar y siempre había algo que le impedía tocarlo. Había muchos toques de humor sobre eso. ¡Recordando la gimnasia que tiene que hacer un pianista para mantener su técnica! Había alguien vestido como de gimnasta que se acercaba y hacía: [*realiza un gesto de querer tocar el piano y no poder hacerlo*]... Todo ese tipo de cosas medio humorísticas, pero siempre con un significado detrás (Castillo, 2014).





Programa del Concierto *Sucesos*. Salón de Actos de la Escuela de Artes, UNC, 27–V–1968.
Primero, el exterior del programa. La estampilla indica que se enviaban como invitaciones por correo postal. Luego, el interior del programa. Puede leerse una distinción de los roles. Fuente: archivo privado de Graciela Castillo.

Según el relato de la compositora se trataba de espectáculos organizados desde lo formal y realizados en un ambiente de colaboración entre les compositores participantes.
El registro sonoro de estas acciones de Teatro Musical es casi inexistente. Solo ha llegado a nuestros días el de la presentación de *Sucesos en flor* (1969) en el VIII Festival de Música Contemporánea del CLAEM[15]. El comentario del programa de este concierto es elocuente acerca de las características de dicho espectáculo:

> Acción lúdica. ¿La obra?, ¿La idea? Está yuxtapuesta, interpolada, transformada, evaporada... o no...
> Durante una acción lúdica puede suceder cualquier cosa o sucederle cualquier cosa a una obra. Explicitar lo que es "Sucesos" es destruirlo. Podemos penetrar en él sí participamos.
> ¿Es posible explicar algo que... (... de qué estamos hablando?)
> Quizás lo más interesante sea ese evento que jamás se repetirá...
> O NO. [16]

Estos espectáculos presentan ideas y obras —ya sean, o no, electroacústicas—, tanto de les integrantes del Centro como de otres artistas, entrelazadas por una temática

15. Este registro sonoro se encuentra en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" (CABA) donde permanece bajo custodia legal.
16.Programa de *Sucesos en flor* en el CLAEM, 22–IX–1969. Escrito a máquina de escribir. Archivo privado de Graciela Castillo.

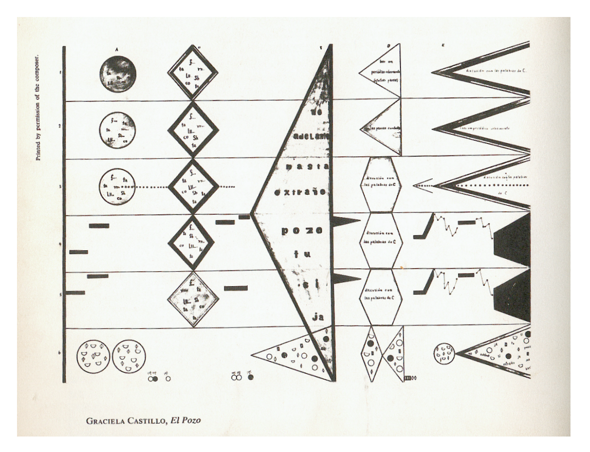
consensuada grupalmente. Se utilizan la alocución de un oficiante —a modo de ritual—, la acción escénica de les compositores que intervienen con su voz e instrumentos acústicos y electrónicos, y, finalmente, la propuesta de participación dirigida al público. Tienen, además, abundante uso del humor y *gags* con referencias a la tradición del concierto, igualmente aptos para todo público. Esta suerte de acciones musicales–sonoras–teatrales, estaban basadas o surgían de ideas y obras de diferentes autores, incluso de quienes también aparecían luego en escena. El espectáculo no era una obra acabada, cerrada en sí misma, sino más bien de una "acción grupal lúdica" que tenía lugar por única vez. Un acontecimiento excepcional a la manera de una performance, pensando en las conceptualizaciones de Richard Schechner (2000) y Diana Taylor (2012). En este sentido, podemos pensar dichas manifestaciones estéticas como una recepción del happening en el territorio de la música de concierto. El acontecimiento mismo del concierto era tomado como material y objeto de la creación, la que devendrá colectiva como consecuencia de una búsqueda de lo experimental. Parte de la singularidad de estas manifestaciones es que se trataban de acontecimientos colectivos, no solo en términos estéticos, sino también en términos poéticos, ya que la composición de cada evento estaba a cargo de un colectivo creativo (Domínguez, 2019).

Grafismos: Notaciones singulares

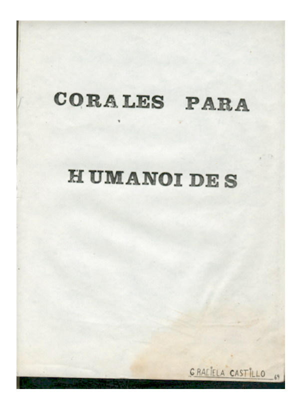
> El problema de la indeterminación está inmerso no solamente en la música, sino en las demás artes actuales, en la técnica, en la ciencia y la visión del mundo que ésta ha generado, y constituye una de las tomas de conciencia de nuestro siglo más rica en posibilidades. La libertad de composición de la música experimental ha traído aparejada una libertad de notación. Poco a poco el pentagrama se fue resquebrajando, dando lugar a otras *formas de notación* que no son de detallistas, sino esquemáticas. Fueron surgiendo así formas de notación cada vez más personales, llegando al punto actual en que cada obra experimental tiene su propio planteo gráfico, que es parte integrante de la obra misma. Estas grafías nuevas, que han sido una apasionante aventura para los compositores, han facilitado también su tarea al intérprete, liberándolo de la rigidez de la notación tradicional (Vaggione y Echarte, 1966).

Las nuevas formas de notación son una consecuencia de la búsqueda de otras posibilidades sonoras: frente a un lenguaje que cambia se corresponden nuevas hojas de ruta para las obras, formas otras de escribir las coordenadas para les intérpretes, nuevas cartografías sonoras. En la obra del CME hay numerosos ejemplos de partituras con grafismos, algunas editadas en el *Catálogo III Bienal Americana de Arte* (1966) o en el magnífico libro *Notations* compilado por el compositor estadounidense John Cage (1969), y otras que permanecen inéditas en archivos privados. Puede ser interesante recuperar algunas de esas obras en tanto son respuestas poéticas al problema de expansión de los límites de lo musical[17].
En algunas obras de Graciela Castillo hay un importante peso concedido a la palabra. Los ejemplos citados muestran dos formas de trabajo distintas. "El Pozo", para seis intérpretes, tiene una notación analógica. Al interior de cada caja nos encontramos con fonemas e indicaciones verbales de acciones que dirigen la lectura; resulta evidente el uso de cajas con forma de triángulos y romboides para emular la variación de dinámicas del sonido usadas en la escritura tradicional. Arriba, una serie de letras minúsculas sirven para distinguir los eventos formales. La intensidad se encuentra relacionada con el tamaño de los signos y el grosor de los trazos.

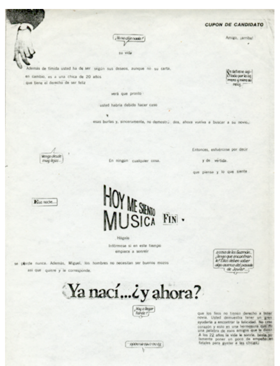
17. Sobre la relación entre pensamiento musical y representación visual en América latina durante la década del sesenta ver trabajo de María Laura Novoa (2014) que concluye: "Lo que resulta innegable es que si la notación y la composición se determinan mutuamente, las nuevas grafías (en tanto dialéctica sonido/representación) actuaron como un catalizador para el cambio musical."

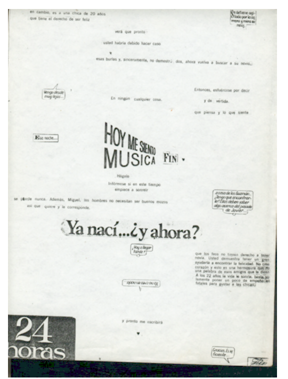


Graciela Castillo: “El Pozo” (1968). Manuscrito publicado en *Notations* editado por John Cage (1969)[18].







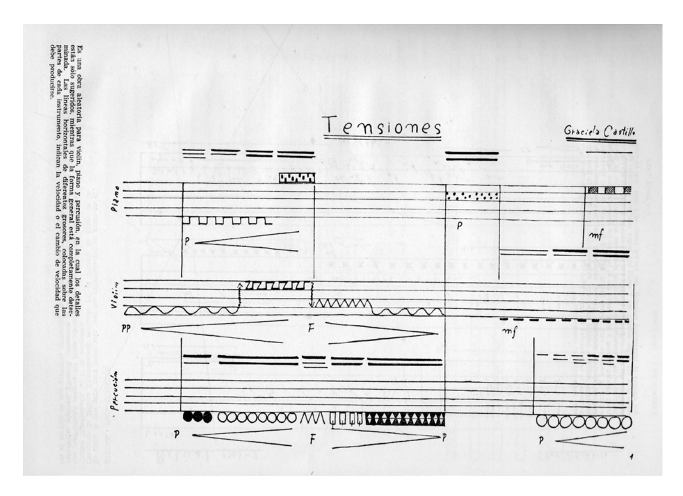


Graciela Castillo: “Corales para humanoides” (1969). Esta es una de las obras que formó parte de Sucesos en Flor (1969) donde aparece como “corales para homúnculos floridos”. Fuente: archivo privado de Graciela Castillo.

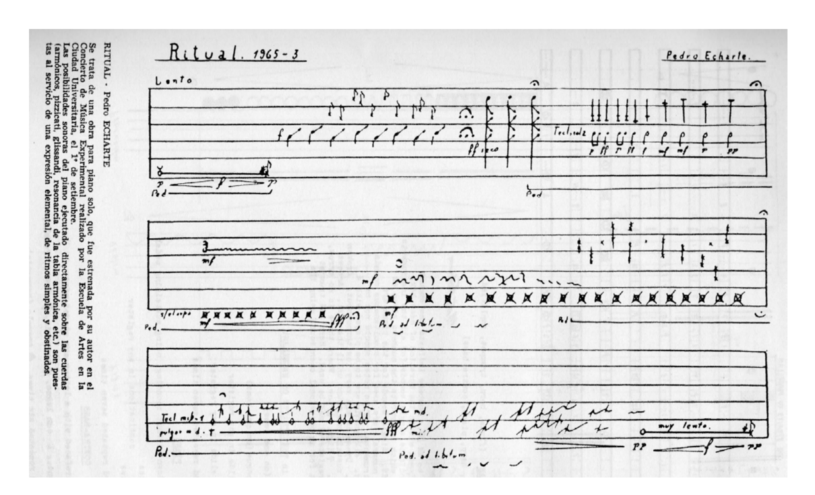
18. La información en las referencias dice: “una página 94,5 cm x 64,8 cm / una página 28 cm x 31,5 cm / Tinta amarilla roja y negra en papel”. La traducción del inglés me pertenece.

La obra “Corales para humanoides” de Graciela Castillo está realizada a partir del montaje de recortes de periódicos y revistas. Se observa un interés en el registro de la palabra impresa de la época, así como en el uso de la técnica de collage. Las diferentes tipografías y tamaños de letra buscan provocar en le intérprete–lectore transducciones sonoras singulares; el resultado, dirá la compositora, es una obra “medio pop”. Ella se veía sumamente interesada por las artes visuales de la época y el Arte Pop en particular. En relación a esta obra, comenta:

> El mundo estaba dividido en ese momento, y Córdoba era una locura de cultura entonces. Yo adhería absolutamente a ese mundo maravilloso de la cultura y del arte. Entonces todo lo que estaba fuera de eso, lo más vulgar, a mí me despertaba un cierto sarcasmo (Castillo, 2014).

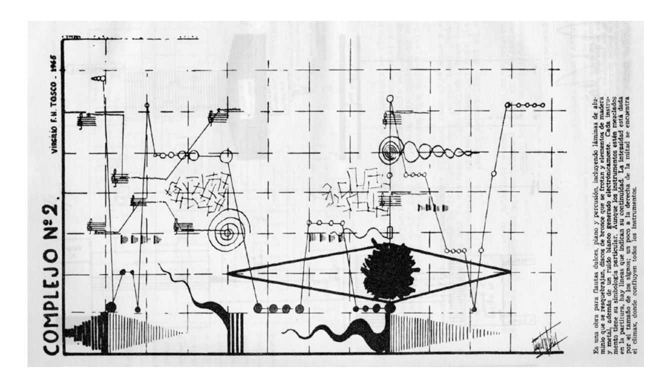


Graciela Castillo: “Tensiones”. Obra aleatoria para violín, piano y percusión. El grosor y la calidad geométrica de las líneas indican la variación en la velocidad y la intensidad de la ejecución sobre el instrumento. Las alturas no están determinadas, pero si las duraciones —que son proporcionales— y la forma general. Manuscrito publicado en *Catálogo III Bienal* (1966).

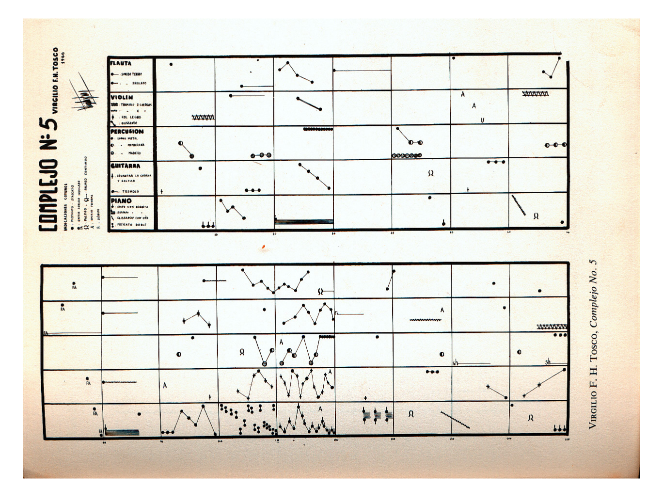


Pedro Echarte: "Ritual" (1965-3) para piano solo estrenada en el primer concierto del Seminario de Música Experimental, 01–IX–1965. Manuscrito publicado en *Catálogo III Bienal* (1966).

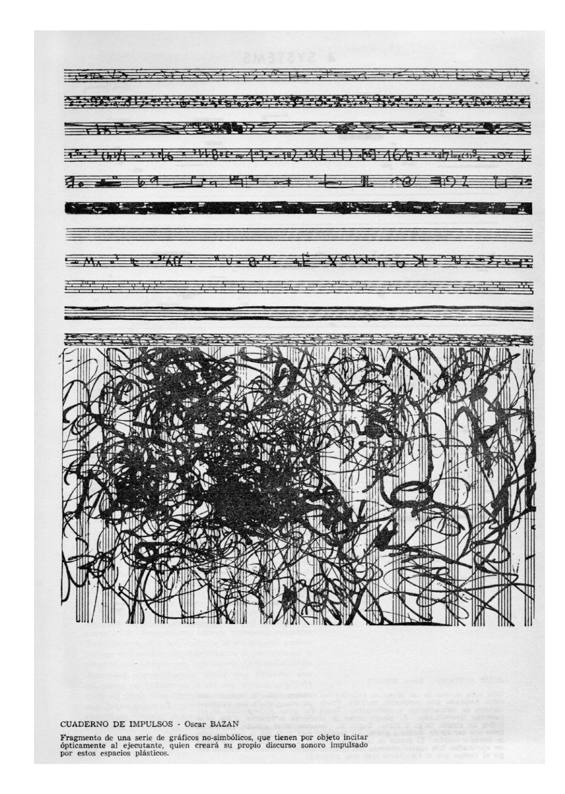
El compositor Virgilio Tosco tiene una serie de obras instrumentales aleatorias denominadas *Complejos*. Se puede observar que la notación de alturas y duraciones es indeterminada, aunque no por completo. En estas obras encontramos parecidos con las obras anteriores como por ejemplo: el uso de la línea para indicar la continuidad del sonido, los puntos para indicar alturas puntuales indeterminadas —con diferentes calidades tímbricas según el dibujo—, los romboides para emular las variaciones de la dinámica del sonido y el uso de una única partitura general para facilitar la sincronía entre les intérpretes.



Virgilio Tosco: "Complejo nº 2" (1966) para flautas dulces, piano y percusión (láminas de aluminio, discos de bronce, elementos de madera y metal, y ruido blanco generado electrónicamente). Manuscrito publicado en *Catálogo III Bienal* (1966).



Virgilio Tosco: "Complejo nº 5" (1966) para flauta, violín, percusión, guitarra y piano. Manuscrito publicado en *Notations* editado por John Cage (1969)[19].



Oscar Bazán: fragmentos del *Cuaderno de impulsos*. Manuscrito publicado en *Catálogo III Bienal* (1966).

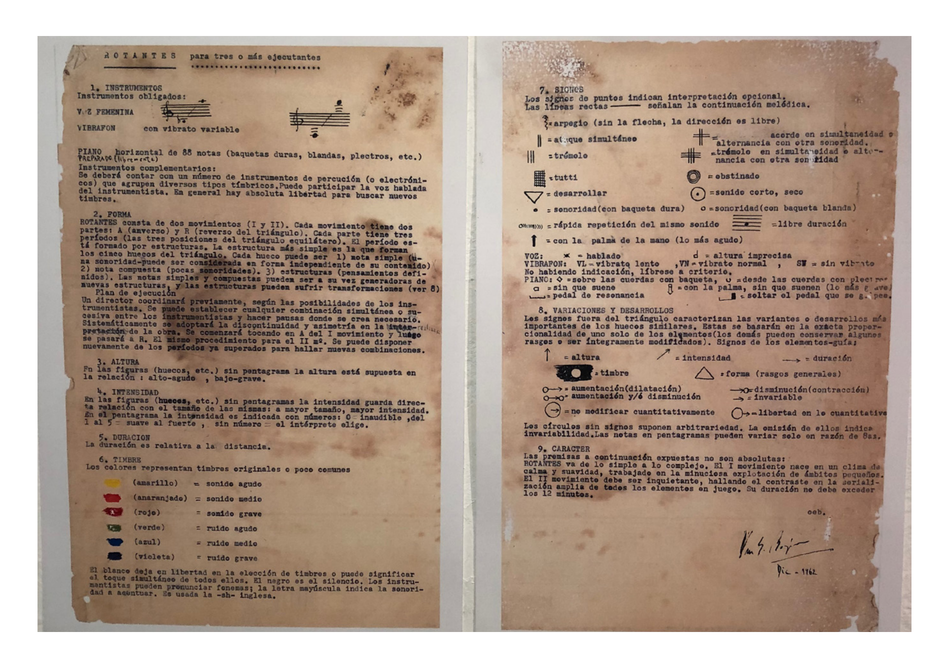
19. La información en las referencias dice: "una página 32,5 cm x 21,5 cm / Tinta sobre papel". La traducción del inglés me pertenece.



Oscar Bazán: "Rotantes" (1962). Manuscrito compuesto por tres cartones de 40 cm x 35 cm, cada uno con inscripciones en tinta blanca y negra, y agregados de cartulinas de colores. De izquierda a derecha se observan las particellas de la soprano, el piano y el vibráfono. Arriba y abajo se observan los movimientos I y II respectivamente. Fuente: archivo privado de Oscar Bazán.

La obra "Rotantes" de Oscar Bazán fue caracterizada como aleatoria y dentro del "período postserial" por el propio compositor. La partitura de cada instrumento es un objeto que presenta, además del sobreentendido interés musical, otro visual y escénico, en tanto demanda acciones para su interpretación sonora. Para tres ejecutantes: voz femenina, vibráfono y piano horizontal, la obra tiene dos movimientos, cada uno de ellos corresponde a una cara de la partitura. Cada movimiento tiene dos partes, según se haga la lectura del triángulo en forma "anversa o reversa" —que interpretamos como la rotación de la partitura-objeto primero en sentido horario y luego, antihorario—. Cada una de las partes tiene, a su vez, tres períodos correspondientes a las tres posiciones posibles del triángulo equilátero. Las indicaciones en las áreas negras corresponden a maneras de variar y desarrollar los materiales ubicados en el lado del triángulo que se debe leer en cada rotación. [20]

20. Agradezco la gentileza de Claudio Bazán por las conversaciones para ayudarme a dilucidar las formas de lectura de esta obra. Agradezco también a Paula Bazán por haberme compartido la digitalización del material utilizado en la muestra retrospectiva realizada bajo su curaduría en la Galería de arte La Cúpula de la ciudad de Córdoba, 01-VI-2019.



ROTANTES para tres o más ejecutantes

1. INSTRUMENTOS
Instrumentos obligados:
VOZ FEMENINA
VIBRAFON con vibrato variable

PIANO horizontal de 88 notas (baquetas duras, blandas, plectros, etc.)
PREPARADO (libremente)
Instrumentos complementarios:
Se deberá contar con un número de instrumentos de percución (o electrónicos) que agrupen diversos tipos tímbricos.Puede participar la voz hablada del instrumentista. En general hay absoluta libertad para buscar nuevos timbres.

2. FORMA
ROTANTES consta de dos movimientos (I y II). Cada movimiento tiene dos partes: A (anverso) y R (reverso del triángulo). Cada parte tiene tres períodos (las tres posiciones del triángulo equilátero). El período está formado por estructuras. La estructura más simple es la que forman los cinco huecos del triángulo. Cada hueco puede ser 1) nota simple (una sonoridad-puede ser considerada en forma independiente de su contenido) 2) nota compuesta (pocas sonoridades). 3) estructuras (pensamientos definidos). Las notas simples y compuestas pueden ser a su vez generadoras de nuevas estructuras, y las estructuras pueden sufrir transformaciones (ver 8)
Plan de ejecución
Un director coordinará previamente, según las posibilidades de los instrumentistas. Se puede establecer cualquier combinación simultánea o sucesiva entre los instrumentistas y hacer pausas donde se crea necesario. Sistemáticamente se adoptará la discontinuidad y asimetría en la interpretación de la obra. Se comenzará tocando en A del I movimiento y luego se pasará a R. El mismo procedimiento para el II mº. Se puede disponer nuevamente de los períodos ya superados para hallar nuevas combinaciones.

3. ALTURA
En las figuras (huecos, etc.) sin pentagrama la altura está supuesta en la relación : alto-agudo , bajo-grave.

4. INTENSIDAD
En las figuras (huecos, etc.) sin pentagramas la intensidad guarda directa relación con el tamaño de las mismas: a mayor tamaño, mayor intensidad. En el pentagrama la intensidad es indicada con números: 0 = inaudible ,del 1 al 5 = suave al fuerte , sin número = el intérprete elige.

5. DURACION
La duración es relativa a la distancia.

6. TIMBRE
Los colores representan timbres originales o poco comunes
(amarillo) = sonido agudo
(anaranjado) = sonido medio
(rojo) = sonido grave
(verde) = ruido agudo
(azul) = ruido medio
(violeta) = ruido grave
El blanco deja en libertad en la elección de timbres o puede significar el toque simultáneo de todos ellos. El negro es el silencio. Los instrumentistas pueden pronunciar fonemas; la letra mayúscula indica la sonoridad a acentuar. Es usada la -sh- inglesa.

7. SIGNOS
Los signos de puntos indican interpretación opcional.
Las líneas rectas ——— señalan la continuación melódica.
= arpegio (sin la flecha, la dirección es libre)
= ataque simultáneo
= acorde en simultaneidad o alternancia con otra sonoridad.
= trémolo
= trémolo en simultaneidad o alternancia con otra sonoridad
= tutti
= obstinado
= desarrollar
= sonido corto, seco
= sonoridad(con baqueta dura)
= sonoridad(con baqueta blanda)
= rápida repetición del mismo sonido
= libre duración
= con la palma de la mano (lo más agudo)
VOZ: = hablado
= altura imprecisa
VIBRAFON: VL = vibrato lento ,VN = vibrato normal , SV = sin vibrato
No habiendo indicación, líbrese a criterio.
PIANO: = sobre las cuerdas con baqueta, = desde las cuerdas con plectros
= sin que suene
= con la palma, sin que suenen (lo más grave)
= pedal de resonancia
= soltar el pedal que se golpea.

8. VARIACIONES Y DESARROLLOS
Los signos fuera del triángulo caracterizan las variantes o desarrollos más importantes de los huecos similares. Estas se basarán en la exacta proporcionalidad de uno solo de los elementos(los demás pueden conservar algunos rasgos o ser íntegramente modificados). Signos de los elementos-guía;
= altura
= intensidad
= duración
= timbre
= forma (rasgos generales)
= aumentación(dilatación)
= disminución(contracción)
= aumentación y/ó disminución
= invariable
= no modificar cuantitativamente
= libertad en lo cuantitativo
Los círculos sin signos suponen arbitrariedad. La omisión de ellos indica invariabilidad.Las notas en pentagramas pueden variar solo en razón de 8as.

9. CARACTER
Las premisas a continuación expuestas no son absolutas:
ROTANTES va de lo simple a lo complejo. El I movimiento nace en un clima de calma y suavidad, trabajado en la minuciosa explotación de ámbitos pequeños. El II movimiento debe ser inquietante, hallando el contraste en la serialización amplia de todos los elementos en juego. Su duración no debe exceder los 12 minutos.

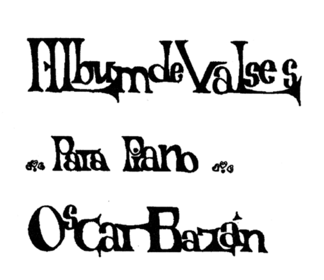
oeb.

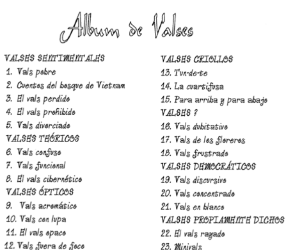
Dic - 1962

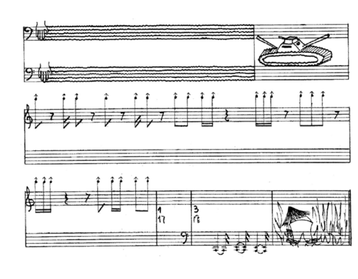
Glosario para interpretación de la partitura–objeto “Rotantes” (1962) de Oscar Bazán, compuesto por dos hojas oficio mecanografiadas. Fuente: archivo privado de Oscar Bazán.

Una lectura del glosario que se debe realizar para la interpretación de esta compleja notación, evidencia que conviven diferentes grados de indeterminación y aleatoriedad, tanto a nivel de alturas, duraciones e intensidad, como del timbre y la forma musical. Sin embargo, ni la indeterminación ni la aleatoriedad son totales. Aunque abundan las formas no convencionales y sumamente personales de notación, se puede corroborar también que hay pentagramas con duraciones y alturas exactas que solo pueden variar de octava, según se indica en el glosario. En la notación analógica utilizada, aparecen elementos plásticos que refieren a parámetros musicales, entre ellos: el tamaño de las estructuras se refiere a la intensidad (grande=fuerte / pequeño=suave), los colores del círculo de Newton se refieren al timbre (sonidos y ruidos, cada uno puede ser grave, medio o agudo), la distancia se refiere a la duración y la posición en la vertical a las alturas no determinadas, es decir, aquellas que son notadas sin pentagrama (alto=agudo / bajo=grave). El elemento escénico está presente en la acción de rotación que les intérpretes deben ejecutar sobre la partitura–objeto dentro de cada movimiento (y entre los movimientos), en el uso de la voz que se pide a les intérpretes de piano y vibráfono, y también en la conexión visual y auditiva que al conjunto demanda una partitura de estas características.

Por último, *Álbum de valses* de Oscar Bazán es una obra de teatro musical que reúne diversos aspectos que hemos visto anteriormente. En principio, se compone de una serie de valses numerados en orden creciente, y organizados en siete grupos. Al mismo tiempo, es una obra escénica y sonora que plantea la proyección de partituras compuestas con notación gráfica no convencional como parte de la puesta en escena. En el transcurso de esta, existen elementos de humor que pueden rastrearse en la relación entre los títulos y el contenido musical y visual de las partituras.

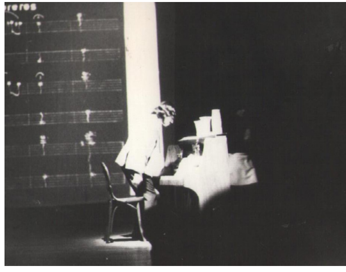




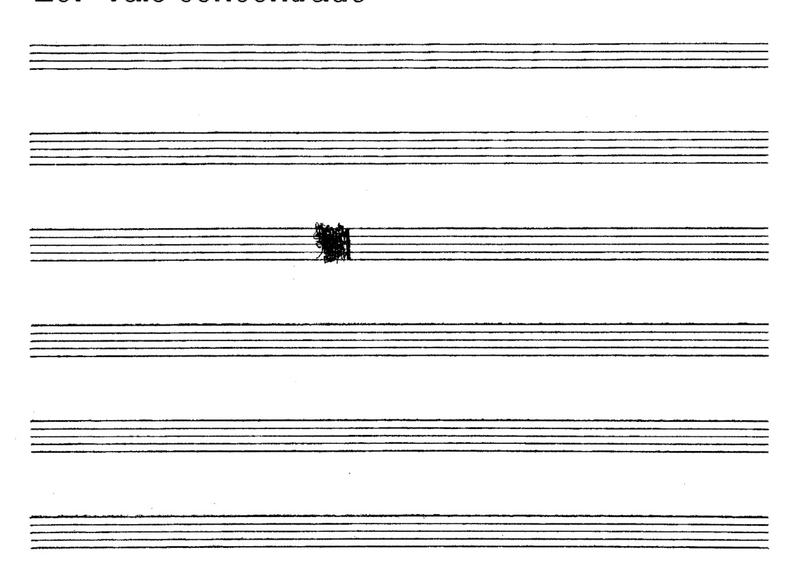


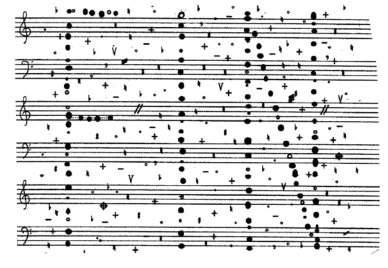


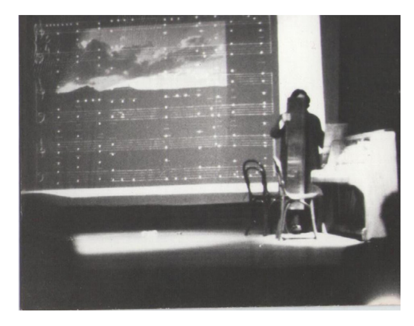




Oscar Bazán: *Álbum de valses* (1969). Izquierda: manuscrito (selección). Derecha: fotografías del estreno (s/d). En la primera fila, se observan los títulos de cada sección de la serie de valses. La segunda fila es un fragmento del segundo vals titulado "Cuentos del bosque de Vietnam". Allí vemos el dibujo de un tanque de guerra para indicar un *cluster* grave realizado con la mano sobre las cuerdas a manera de efecto de tormenta (*storming*), en una clara alusión a la Guerra de Vietnam. En la tercera fila, "Vals de los floreros", vemos una partitura donde la cabeza de las figuras son flores, y una puesta en escena en la que el piano tiene floreros encima. Fuente: archivo privado de Oscar Bazán.







Oscar Bazán: *Álbum de valses* (1969). Hay en la obra valses totalmente visuales, verdaderas aporías gráfico–sonoras que están para ser miradas. Según explica el autor, existen "como ampliación del símbolo puramente musical"[21]. El "Vals concentrado" pertenece a los "valses democráticos" de la serie. Aunque la concentración de los signos visuales hace imposible la lectura musical, este significante debería ser entendido desde el sentido de protesta social en referencia al Cordobazo. La partitura imposible de tocar, proyectada en la obra de teatro musical, es un guiño crítico que aludiría a la conmoción de todos los órdenes de la vida provocada por la escalada de violencia política de la Dictadura militar de Onganía. Fuente: archivo privado de Oscar Bazán.

21. *No cultives tus clásicos*. (01 de diciembre de 1970). Revista Panorama, p. 57.

Una genealogía de la escucha

> Todo arte está sumergido en su tiempo: la música experimental es producto de la realidad de nuestro tiempo que lleva en su seno, como característica principal, la crisis y la búsqueda. El arte como partícipe de esta realidad se caracteriza por una permanente crisis, o, lo que es lo mismo, por una hipertrofia de la búsqueda. Una música que quiere ser testimonio vital de la realidad de este tiempo, tiene un solo camino: la experimentación, la búsqueda radical, la aventura. [...]
> Queremos decir entonces que la música también se encuentra en la empresa de modificar las estructuras pensantes y perceptivas del hombre, que también ella participa de este siglo de aventura. Nuestro tiempo es tiempo de crisis, es tiempo experimental, es tiempo en que el hombre asume la necesidad de su propia renovación.
> La música experimental es una respuesta a nuestra época, una manera de vivirla llevando a cabo una verdadera ampliación de la conciencia, una manera de modificar al hombre y su contorno (Vaggione y Echarte, 1966).



Ornella Balestreri Devoto y les integrantes del Centro de Música Experimental. En la foto de conjunto están: abajo, Ferpozzi, Tosco y Vaggione; arriba, Bazán, Castillo, Sörenson y Echarte (sin fecha, aunque probablemente sea en 1966). Fuente: Archivo IKA / Archivo Documental Museo Emilio Caraffa.

La relación entre las artes es todo un capítulo en las poéticas de les compositores del CME. Solo para repasar algunas: vimos las correspondencias gestuales entre las acciones de les intérpretes y los trazos tridimensionales de una partitura-escultura, el Teatro Musical y la creación colectiva, y el uso de colores y nociones plásticas en referencia a parámetros sonoros —con un grado de indeterminación y aleatoriedad— para la configuración de partituras analógicas o con grafismos.
El grafismo en la música del CME tiene por detrás una genealogía sonora, incluso, una genealogía de la escucha de lo diferente, de lo que antes era dejado por fuera de la música. El grafismo es el signo que hoy nos queda de una puerta, que en los sesenta,

les artistas sonoros le abrieron a la escucha de los ruidos, a la posibilidad de la obra no mediada por los valores de coherencia y la unidad, a que quien compone pueda decidir el grado de participación en la determinación de parámetros sonoros, a que le intérprete pueda tener mayor participación en la composición de la obra. Son gráficos que suenan si damos lugar a nuestra imaginación sonora.

Bibliografía

3ª *Bienal Americana de Arte*. (1966). [Catálogo]. "Música Experimental: Primeras Jornadas Americanas", Córdoba: Industrias Káiser Argentina, s.n.p.

BALESTRERI DEVOTO, O. (1995). Risonanze / Resonancias. Edición bilingüe en italiano y español, Córdoba: Ediciones del Copista.

CAGE, J. (Ed.) (1969). *Notations*, New York: Something Else Press.

CÁCERES, E. (julio–diciembre 1990). La Agrupación Musical Anacrusa y los Encuentros de Música Contemporánea, *Revista Musical Chilena* 44(174), 57–110.

—. (julio–diciembre 1989). Los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea —una alternativa diferente—, *Revista Musical Chilena* 43(172), 46–84

DAL FARRA, R. (2013). El archivo de música electroacústica latinoamericana... diez años después, *Artnodes: Revista de arte, ciencia y tecnología 13*, 34–44.

DAVIES, H. (1967). *Repertorie International des Musiques Electroaoustiques / International Electronic Music Catalog*, Cambridge, Massachusetts, and London, England: M.I.T. Press. URL: https://archive.org/details/InternationalElectronicMusicCatalog/

DE LA VEGA, A. (1967). Review: Avant Garde Music at the American Art Biennial of Cordoba (Reviewed Works: Tercera Bienal Americana de Arte: Primeras Jornadas Americanas de Música Experimental –long play discs and notes by Magda Sörenson–; III Bienal Americana de Arte. Córdoba, Argentina, octubre 1966. –Catalogue of the Biennial, chapter: "Música Experimental: Primeras Jornadas Americanas"–), *Yearbook* 3, 85–100, New Orleans, Tulane University, Inter–American Institut for Musical Research: University of Texas Press. URL: http://www.jstor.org/stable/779749/

DOMÍNGUEZ, A. (2019). "Manifestaciones de vanguardia musical en Córdoba después de las Jornadas Americanas de Música Experimental: los conciertos "Sucesos" del Centro de Música Experimental", *Actas de la XXIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas del Instituto Nacional de Musicología – Carlos Vega*; Jaureguiberry & Pedrotti eds. Buenos Aires, 123–135. ISBN: 978–950–99271–5–5. URL: https://www.aamusicologia.org.ar/wp-content/uploads/2019/03/ACTAS-XXIII-Conferencia-XIX-Jornadas-2018.pdf/

FESSEL, P. (2011). "Huellas del CLAEM en la música contemporánea argentina", en CASTIÑEIRA DE DIOS, J. (dir.) *La música en el Di Tella: resonancias de la modernidad. Homenaje al CLAEM en su 50° aniversario*, Buenos Aires: Secretaría de Cultura, Presidencia de la Nación, 36–41.

FONTANA, R. y JALLUF, Z. (2017). *Historia gráfica del Di Tella*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Capital Intelectual.

GARUTTI, M. (2015). Modos de actuar en estado de excepción: la música electroacústica en los últimos años del CICMAT (1975-1977), *Revista Afuera 5(*15).

GIORDANO, S. (29 de agosto de 1999). El legado del Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes. Una experiencia concreta, *La voz del interior*, 1–2 C.

Internationale Dokumentation Elektroakustischer Musik —EMDoKu—. [Catálogo online]. URL: https://www.emdoku.de/

IVERSON, J. (2014). Statistical Form amongst the Darmstadt School, *Music Analysis 33*(3), 341–387.

KITROSER, M. y RESTIFFO, M. (2009). ¿Ni ruptura ni vanguardia? El Centro de Música Experimental de la Escuela de Artes, 1965–1970, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" 23*(23), 145–173, Pontificia Universidad Católica Santa María de los Buenos Aires.

NOVOA, M. L. (2014). Pensamiento musical y representación visual en América latina durante la década del sesenta: la Primera Exposición Americana de Partituras Contemporáneas, en Caiana. *Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte 4*. URL: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=142&vol=4/

ROCCA, M. C. (2009). *Arte, modernización y Guerra Fría: las Bienales de Córdoba en los sesenta*, —1ª Ed—Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.

RUBIO, H. (2002). "Franchisena, César Mario" & "Vaggione, Horacio", Emilio Casares (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (5) 242–3 & (10) 624–7, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

SCHECHNER, R. (2000). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, UBA: Libros del Rojas.

STOCKHAUSEN, K. (1973). *Conversations with the composer*, ed. Johnatan Cott, New York: Simon and Schuster.

SOLOMOS, M. (Ed.) (August/October 2005). *Horacio Vaggione: Composition Theory / Contemporary Music Review 24*(4/5), London: Routledge – Taylor & Francis Group.

TAYLOR, D. (2012). *Performance*, Buenos Aires, Asunto impreso ed.
PARASKEVAÍDIS G. (2014). La presencia de compositores argentinos en los Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea. URL: http://www.gp-magma.net/pdf/txt_e/sitio-gp-CLAMC%20comparg.pdf
PERRONE, M. (2016). La obra Parca de Oscar Bazán y la estética austera, *IV Congreso Internacional de Artes en Cruce*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
VAGGIONE, H. y ECHARTE, P. (enero–marzo 1966). Música Experimental, *Revista GACETIKA* 80.
WAISMAN, L. (1999). "Bazán, Oscar", en Emilio Casares (dir.) *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2), 318–319. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.

Digitalización de documentos

Archivo IKA / Archivo Documental del Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa: María Cristina Rocca
Archivo Graciela Castillo, Virgilio Tosco y Facultad de Artes: Agustín Domínguez
Archivo Oscar Bazán: Paula Bazán

La reproducción de partituras y materiales gráficos se realiza con fines educativos no comerciales. Dicha reproducción es llevada a cabo con el permiso explícito de la autora, los herederos y los archivos, según corresponda.

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a Graciela Castillo, Darío y César Tosco, y Claudio Bazán, por autorizar la reproducción de los documentos. Un agradecimiento especial a Alma Laprida, Miguel Garutti, María Cristina Rocca, Víctor Nicolás Domínguez, José Halac y Luciano Pascual por sus lecturas detalladas y aportes afectuosos a este trabajo. Agradezco también a Héctor Rubio, Lorenzo Amengual, Marcela Perrone, María Laura Novoa y Pablo Fessel quienes respondieron consultas puntuales muy necesarias para afinar la precisión. Por último, gracias a los grupos de investigación de Modernidad Estética (UNC) y Poéticas de la música contemporánea argentina post–CLAEM (UBA) por el acompañamiento cotidiano.



https://centrodeartesonoro.cultura.gob.ar/
centrodeartesonoro@cultura.gob.ar